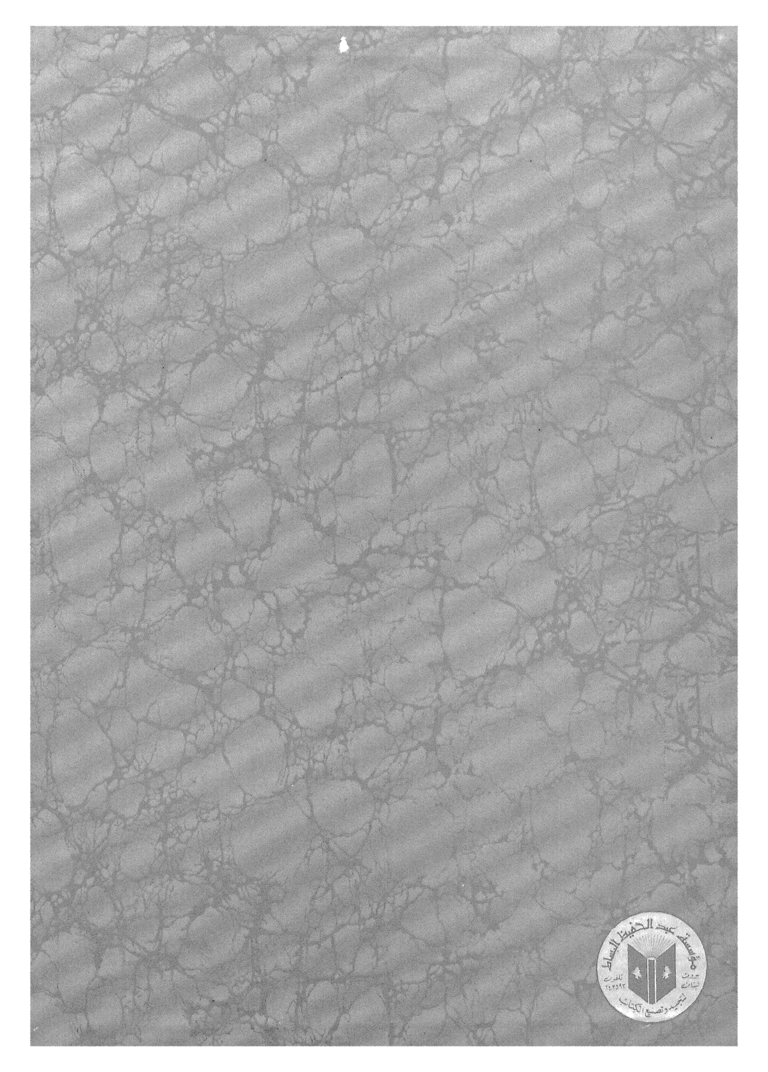
تاريخ الفن

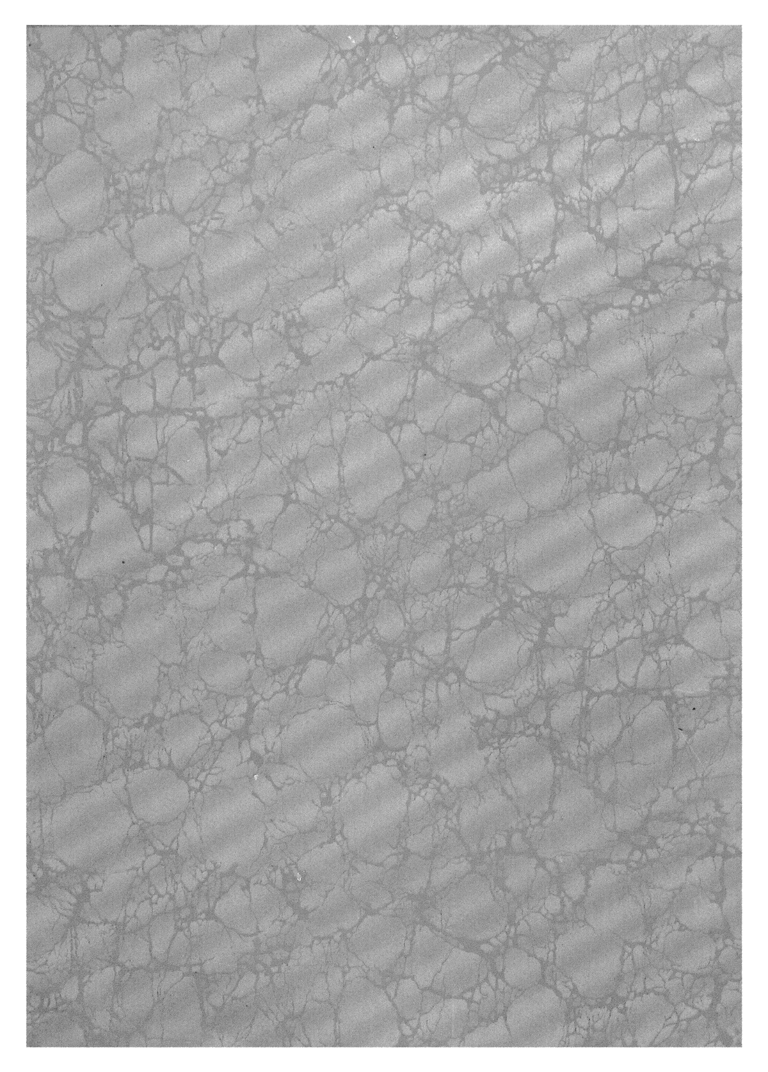
الفن العراقي القديم

سومر و بابل و أشور

دكتور ثروت عكاشه




مؤسسة عبد الحفيظ البساط
بيروت لبنان
تلفون
لتجليد وتصنيع الكتاب



تـاريــخ الفــن

الفن العراقي

سومر وبابل وأشور

٤

دكتور ثروت عكاشه



الإخراج والإشراف الفنى

عبد السلام الشريف

طبع الكتاب فى بيروت

بمطبعة فينيقيا

اللوحات الملونة طبعت

بمؤسسة رينبيرد للطباعة

بلندن

على نفقة المنظمة الدولية

للتربية والعلوم والثقافة

(يونسكو)

ليس ثمة جهد يأخذ مكانه في الوجود دون عون الكثيرين ولذلك يتوجه المؤلف بأعمق الشكر الى المتاحف الآتية لتفضيلها بالتصريح بنشر الصور التي يتضمنها هذا الجزء :

مديرية الآثار العراقية ، متحف العراق ببغداد ، متحف دمشق ، متحف حلب ، متحف الموصل ، متحف اللوفر ، المتحف البريطاني ، معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو ، متحف الجامعة بفيلادلفيا ، متحف برلين الشرقية ، متحف المتروبوليتان ، متحف سان لويس ، متحف استنبول ، متحف بروكلين ، مكتبة بيربونت مورجان ، متحف ني كارلزبرج بكوبنهاجن متحف طيبة باليونان ، متحف تورينو ، متحف تاريخ الفنون بفيينا .

وللسيد الدكتور/ فؤاد سفر ، الاستاذ بجامعة بغداد ، شكر وتقدير عميقان ، فقد قام بالاطلاع على النص المكتوب قبل طبع الكتاب وقدم ملاحظات قيمة كانت ضمانا للاطمئنان الى سلامة المواد العلمية في هذا الكتاب.

كما يشكر السيد الاستاذ / شفيق الكمالي ، وزير الثقافة والاعلام بالعراق عام ١٩٧١ لما لقيه على يديه من تيسيرات جمة خلال زيارته للمتاحف والمواقع الأثرية بالعراق .

وكذلك السيد الدكتور/ عيسي سلمان ، مدير الآثار العام الذي أتاح أفضل الظروف المواتية للبحث واستنساخ الصور.

تمهيد تاريخي

١

كانت ثمة حضارة عتيدة ، شاركت الحضارة المصرية القديمة جلالها وعظمتها ، وأبدعت معها هذا التراث الحافل الذي عاشت عليه الإنسانية تترسم خطاه في شتى الميادين الثقافية والعلمية والفنية ، تلك الحضارة الخالدة ولدت وترعرعت في حوض دجلة والفرات منذ عصور موغلة في القدم شأنها في ذلك شأن الحضارة المصرية سواء بسواء .

ولقد عاشت على جانبي هذين النهرين وفيما بينهما شعوب اختلفت عادات ، واختلفت تقاليد ، كما اختلفت أسلوبا في الحياة . من أجل ذلك اختلفت حضاراتها واختلفت آثارها ، ولقد خلّفت حيث عاشت ما يدل عليها وينبئ عما كان لها ، وكانت لنا من ذلك صفحات استوحى منها المؤرخون سجلا جامعا نقرأ فيه كل ما يتصل بحياة هذه الشعوب أدبا وفنا وسياسة واقتصادا واجتماعا . وهذه الشعوب التي ملأت سمع التاريخ ، وتركت بين يدي الأجيال الحاضرة تراثا واعيا للكثير ، هي تلك الشعوب التي عاشت على أرض سومر أو شومر ثم بابل ثم أشور فنُسبت الى حيث عاشت ، وكان لنا من ذلك حضارات سومرية وبابلية وأشورية مثلما كان لنا حضارة مصرية .

وكانت أرض سومر القديمة ، تضم إليها مدنا كثيرة أشهرها : إريدو[1] وأوروك[2] ولارسا[3] وأور[4] ولكش أو لجش[5] ونپّور أو نيبور[6] ، وكانت هذه المدن تمتد في منطقة تبدأ من شط العزب أي من ملتقى

---

(١) أبو شهرين الحديثة . (٢) الآن الوركاء واسمها في التوراة أرك . (٣) الآن سنكره . (٤) المقيّر الحديثة . (٥) الآن تلــو .
(٦) الآن نُفّر .

دجلة مع الفرات أو مصبهما في الخليج العربي وقتذاك ، وتساير النهرين من مصبّها ثم تنحرف يسرةً الى الغرب مع نهر الفرات بعد انفصاله عن نهر دجلة عند القرنة وتمضي متجهة شمالا الى غرب حدود منطقة بابل .

كما لم تكن بابل سوى حاضرة لتلك المنطقة التي شملت الجزء الأدنى مما بين النهرين والى جنوبيها لكش ، والى شماليها أكد التي كانت يوما ما عاصمة للمملكة الأكدية القديمة .

وكذلك كانت أشور حاضرة لمنطقة تنتظم الجزء الأعلى مما بين النهرين وتضم من المدن غير أشور : أربلا ، وكالح ، ونينوى ، وكان ما بين هذه المنطقة الأشورية وبين المنطقة البابلية ، التي تشاركها أرض ما بين النهرين نحوا من ٤٨٣ كيلومترا .

والى الشرق من دجلة ، وعلى هضبة عالية تمعن في امتدادها الى مشارف إيران ، كان يعيش شعب من تلك الشعوب الأولى التي شاركت السومريين والبابليين والأشوريين وجودهم القديم ، وحاولت محاولاتهم في أن تسهم في الحضارة ، فتأخر خطوها عن خطوهم ، ذلك الشعب هو العيلاميون .

وتلك المنطقة الضيقة التي كانت تسمى عيلام[1] – أي الأرض العالية – والتي كانت تكتنفها من الشرق جبال إيران ، وتتاخمها من الغرب مستنقعات لا حصر لها ، كانت تضم هي الأخرى مدنا وكانت لها حاضرة هي سوسه .

ويعزو المؤرخون تخلّف هذا الشعب عن جيرانه من السومريين والبابليين والأشوريين – وهو ذو تاريخ عريق يرجع الى نحو من ٤٥٠٠ سنة قبل الميلاد – الى قصر المدة التي عاشها وأمره بيده . فهو لم يكد ينهض ويضع قدمه على الطريق حتى وقع في قبضة سومر ثم بابل ، ومن قبلهما انضوى تحت لواء أكد .

ولقد استطاع في تلك المدة التي عاشها مستقلا أن يخلف لنا آثارا صناعية ذات شأن ، كتلك العجلات المستخدمة في صنع الخزف وفي جر العربات ، ولكن الزمن لم يمتد به لنرى له حضارة ثقافية أو علمية ، غير أنه على هذا كان له فضل نقل ما عنده من أسباب حضارية الى سومر وبابل أيام أن كان سيدا ، وسرعان ما وقع تحت وطأة الحضارة السومرية التي كانت أشد حيوية وأكثر شيوعا .

وعلى أية حال ، فلقد كان لذلك الصراع المرير الذي احتدم أواره بين تلك الشعوب بعضها وبعض فضل تطورها وتأسيسها تلك الحضارة القديمة التي كانت من أولى الحضارات التي عرفها التاريخ إبداعا وإنشاء ، والتي إليها يعزى الفضل في نشأة كثير من العلوم ، كالفلك والفلسفة والطبيعة والحساب ، تلك العلوم التي مهدت السبيل لعلم الطب أن يأخذ طريقه الى الظهور ويمضي قدما ، هذا الى ما خلّفته من أساطير ما تزال معينا للقصة والرواية .

---

(١) خوزستان الآن .

٢ السومـــريّون

ولا يزال التاريخ عاجزا الى اليوم عن أن يقول كلمته الأخيرة عن أصل السومريين والسلالة البشرية التي ينتمون اليها أو عن الطريق الذي اجتازوه الى تلك البلاد ، فمن قائل أنهم انحدروا الى تلك المنطقة من آسيا الوسطى ، ومن قائل أنهم هبطوا اليها من القوقاز أو أرمينية مخترقين أرض الجزيرة من الشمال غير مجاوزين في سيرهم مجرى دجلة والفرات ، ويستدل القائلون بهذا الرأي على رأيهم بما وجدوا في أشور وغيرها من مظاهر وشواهد تتفق والثقافة الأولى لأولئك القوم النازحين .

وتروي بعض الأساطير أنهم نزحوا اليها من مصر أو غيرها من الأقطار عابرين البحر ، وكان مدخلهم اليها الخليج العربي ، ثم اتجهوا شمالا مع النهرين من مصبهما الى حيث ينبعان .

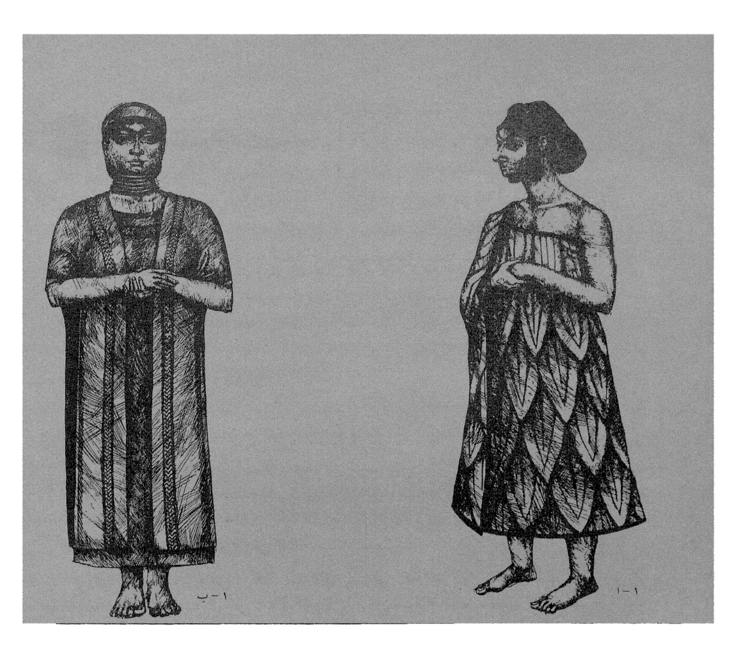
ويذهب بعض المؤرخين الى أنهم قد يكونون من التيبت قصدوا تلك البلاد من الشرق ، ثم يربطون ما بين العيلاميين والدرافيديين سكان الهند القدامى ، ويستدلون على صلتهم بما وجدوه في لغة السومريين من تراكيب كثيرة تشبه التراكيب التيبتية القديمة . ومع ذلك فقد يكون السومريون منحدرين من سلالة العصر الحجري الحديث ، نزحوا الى دلتا العراق من جباله وهضابه الشمالية .

وتدلنا الآثار السومرية على ما كان عليه الأهلون ، فهي تصوّرهم قصار القامة ، ممتلىء الأجسام ، شمّ الأنوف ، منحدري الجباه الى أعلى ، مائلي العيون الى أسفل ، الكثرة منهم ملتحون ، والقلة منهم حليقون ، قد حفّ جلّهم شواربهم .

وكانت ملابس الرجال من جلود الأغنام أو من الصوف الصفيق النسج ، يغطون بهذا أو ذاك أعجازهم ، تاركين ما فوق ذلك عاريا ، على حين كانت النساء يبدن كاسيات من الكتفين الى القدمين . وما لبث الرجال كذلك أن غطوا أجسامهم حتى رقابهم على مرّ الزمن ، وكانت الموسرات من النساء ينتعلن أحذية من الجلد اللّين الرقيق بكعوب وطيئة وبأربطة أشبه شيء بأربطة اليوم ، كما كن يتحلّين بالأساور والأقراط والخلاخيل والخواتم والقلائد . (لوحات ١ أوب ، ٢ أوب ، ٣ أوب ، ٤ أوب ،) . أما عن الخدم رجالا ونساء فكانوا جميعا عراة الأكتاف الى السرّة .

وهذا التاريخ القديم كان حافلا لا شك بذكريات ارتبطت به وعمرت بها الأخيلة ، ثم جرت على الألسنة ، فإذا بنا نسمعها قصصا عن بدء الخليقة وعن جنة أولى ، وعن طوفان غمر هذه الجنة وتركها خرابا عقابا لأهلها عن خطيئة وقع فيها ملك من ملوكهم .

ولم يكن هذا الطوفان من إبداع الخيال ، فلقد كان ثمة طوفانات حقا في ذلك الإقليم ، تدل عليها تلك الطبقات الغرينية التي كشف عنها في خرائب « أور» على عمق عظيم من سطح الأرض ، وفي خرائب شوربال



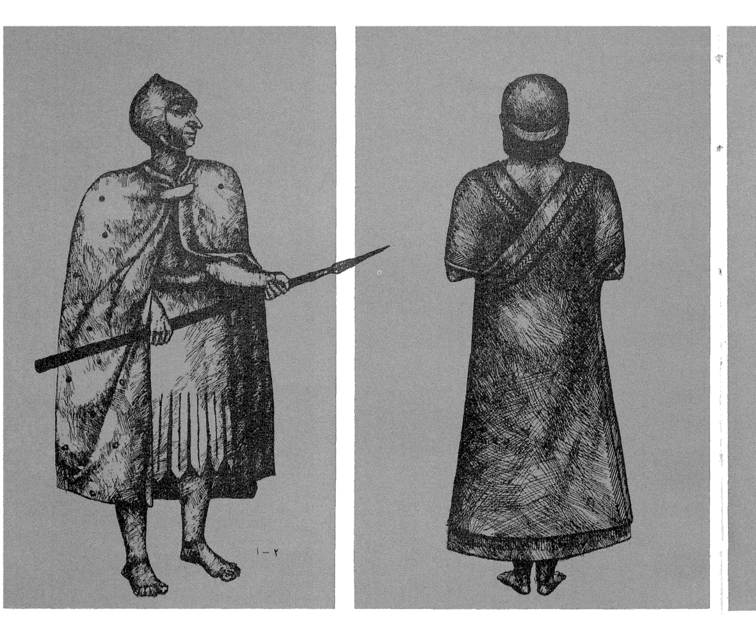
١ – ١ سيدة سومرية : الزي مقتبس عن تمثال حجري بمعبد سين بخفاجى (٢٦٠٠ – ٢٥٠٠ ق . م)

١ – ب زي رجل : مقتبس عن خاتم اسطواني من الوركاء (٢٨٠٠ – ٢٦٠٠ ق . م)

ومدن قديمة أخرى ، ولم تكن تلك الطبقات الغرينية في زمن واحد ، ولكن الجديد الذي هو من إبداع الخيال الجمع بين تلك الطوفانات وجعلها طوفانا واحدا ، ثم تلك القصة التي حيكت حول هذا الطوفان .

وهذا الماضي الذي عمرت به الأذهان هو الذي أوحى لا شك الى المؤرخين من كهنة ذلك العهد أن يصوغوا ما سلف من تاريخ البلاد سلسلة متصلة صنع حلقاتها ملوك توالوا على حكم البلاد ، وأن يضيفوا إليها أعمالا ، وأن يحددوا لهم أزمانا .

وقد رجعوا بحكم هذه الأسر المالكة – التي تربّعت على عرش سومر قبل الطوفان – الى أزمنة موغلة في

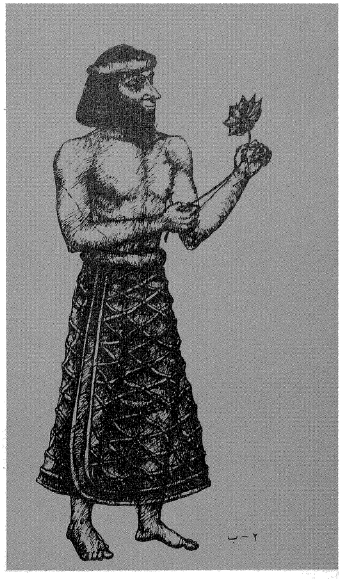


٢ — ١ محارب : مقتبس عن لواء أور (٢٤٥٠ ق . م)

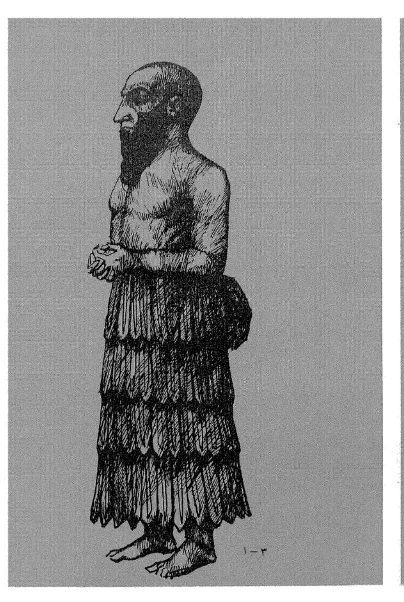
القدم ، وكان أبرز ملوكها ملكان هما : تموز[١] وجلجامش الذي يصبح بعدُ بطلا لأعظم ملحمة في الأدب البابلي ، كما يغدو تموز عند البابليين بين مجمع الآلهة ، ثم يصبح بعد ذلك أدونيس محبوب أفروديت عند اليونان .

وحديث مؤرخي الكهنة عن قدم حضارتهم فيه غلو لا شك ، ويكاد المؤرخون يجمعون اليوم على أن هذه

(١) هو دموزي ، وفي التوراة تموز .



٢ — ب زي رجل : مقتبس عن تمثال حجري من تلّو (٢١٠٠ ق . م)



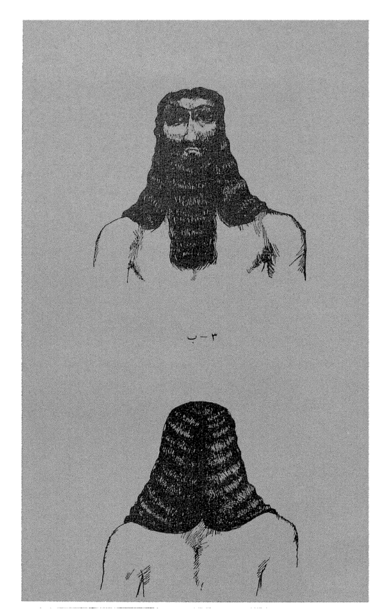
٣ — ا عابد : مقتبس عن تمثال حجري من خفاجي (٢٥٠٠ — ٢٣٥٠ ق . م)

الحضارة ترجع الى نحو ٥٠٠٠ سنة ق . م مستدلين على ذلك بما وجدوه في خرائب إريدو ، إحدى مدن منطقة سومر .

وثمة مدن أخرى في منطقة سومر كانت بدورها ذات حضارة قديمة ، مثل كيش وأور عاشت فيها أسر ملكية حفلت صفحاتها بجلائل الأعمال .

وتروي لنا بعض تلك الألواح من الطين التي يرجع تاريخها الى ما بعد سنة ٣٠٠٠ ق . م . والتي عثر عليها في خرائب أور طرفا من تتويج الملوك وجنائزهم وانتصاراتهم وأحداث أخرى شبيهة ، مما لا يتحقق مثله إلا في ظل حضارة لها جذورها .

٤ - ١





٣ - ب عابد : مقتبس عن تمثال حجري من المعبد المربع . تل أسمر (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م)

٤ - ١ تصفيفات شعر : مقتبسة عن تماثيل من معبد سين . خفاجي (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م)

ومن بين ما ترويه لنا تلك الألواح أن ثمة ملكا على لكش يدعى « أوروكا جينا »[1] ، كان محبا للاصلاح ، يقضي في الأمور عن بصيرة ، وتعزو اليه الألواح مراسيم حرّم فيها استبداد الأغنياء بالفقراء ، كما حرّم فيها على الكهنة استعباد الناس . وفي مرسوم من هذه المراسيم يقول : « على الكاهن الأكبر ألا يدخل بعد اليوم حديقة لأرملة ، فيأخذ من خشبها أو يفرض عليها جعلا يتقاضاه من ثمرها » . وكذلك خفضت تلك المراسيم أجور دفن الموتى التي كان يتقاضاها الكهنة الى الخُمس ، وحرّمت على الكهنة وكبار الموظفين أن يقتسموا فيما بينهم ما كان يقدمه الناس الى الآلهة من قرابين . وتشير تلك المراسيم بعد ذلك الى اعتزاز ذلك الملك بما وهبه لشعبه من أمن وحرية . وما من شك في أن هذه المراسيم تحتفظ لنا بقانون من أقدم القوانين التي عرفها التاريخ ، والتي حوت الى جانب ضمان الحق وإقامة العدل بين الناس ، الإيجاز في التعبير والقصد في الأداء .

ثم كان أن غزا لكش ملكٌ من الملوك المجاورين يقال له لوجال – زاجيزي[2] [٢٣٦٥ – ٢٣٤٠ ق . م .] ، فلم يترك بها معبدا إلا هدمه ، ولا أثرا من آثار الحضارة إلا أزاله . وكما فعل بالمعابد والآثار فعل بالأهلين ، فقد تركهم بين قتيل وجريح ، غصت بجثثهم الطرقات . وإمعانا منه في التنكيل حمل معه تماثيل الآلهة استخفافا واستهتارا . وثمة لوح من الطين يحتوي قصيدة لشاعر سومري يقال له « دنجر اداموا » يشير إلى ما أصاب لكش على يد « لوجال – زاجيزي » من خراب ودمار وما نال الآلهة من امتهان ، يقول هذا الشاعر :

واحسرتاه على ما أصاب لكش وكنوزها

ما أشد ما يعاني الأطفال من بؤس

أي مدينتي ، متى تستبدلين بوحشتك أُنسا !

ولقد كان ما تمناه ذلك الشاعر ، ففي منتصف القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد علا عرش لكش ملك ملك يدعى « جوديا » [٢٠٦٠ ق . م .] لا يقل عن سلفه « أوروكا جينا » شأنا ، فأعاد للكش ما فقدته ، فشاد المعابد وهيأ للأهلين حياة تتسم بالعدل والرحمة ، فالتفّ حوله الأهلون وأحبوه ، وكان من فرط حبهم له أن اتخذوه إلها بعد موته ، وإنا لنجد على نقش من نقوشه التي عثر عليها هذه العبارة : « لم تكد سبع سنين من حكمي تمضي حتى استوى الخادم بالمخدوم والعبد بسيده ، وأمن الضعيف شر القوي » .

وإن تماثيل هذا الملك لتعد أروع ما بقي لنا من فن النحت السومري . وفي متحف اللوفر تمثال له من حجر الديوريت ، وهو في حال من حالات الورع قد عصب رأسه بعصابة غليظة ، ووضع يديه مطويتين في حجره ، وان ملامحه لتدل على دهاء وحزم ودماثة خلق وتقوى ، والمؤرخون يجعلون منه شبيها بالإمبراطور الروماني ماركوس أُورليوس في فلسفته وتفكيره[3]

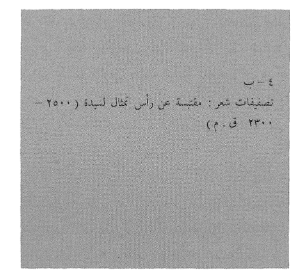
وقبل عصر جوديا بثلاثة قرون أسس شعب من الجنس السامي مُلكًا بزعامة سرجون الأول جاعلا حاضرته مدينة أكد التي تقع الى الشمال الغربي من الدولة السومرية بنحو من ٣٠٠ كيلومتر .

---

(١) أحدث قراءة لاسمه هي أور– إنم –كينا ، أي مدينة الكلمة الصادقة .

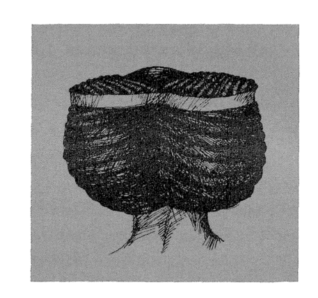
(٢) أو لو كال – زاكيزي ، أي الملك الذي يرفع يده اليمنى .

(٣) أنظر لوحة ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥



٤ - ب
تصفيفات شعر : مقتبسة عن رأس تمثال لسيدة (٢٥٠٠ - ٢٣٠٠ ق . م)







ولم يكن سرجون هذا من سلالة ملكية بل كان مجهول النسب ، وكل ما يعرفه المؤرخون عنه أن أمه كانت خادمة من خادمات المعابد ، ويروون على لسانه ، أن أمه كانت امرأة مغمورة ، حملت به سفاحا ، وما أن وضعته حتى جعلته في شيء أشبه بالسلّة وأحكمت سدادها بالقار وألقته في النهر. ثم كان أن انتشل السلّة عامل من عمال الملك ، وحين وجد بها الغلام حمله الى الملك فشبّ بين يديه ، وبعد أن اشتد عوده ، اتخذه ساقيا له ، وعلى مر الأيام ازداد تعلق الملك به فقرّبه إليه . ولكنه ما أن أحس بسلطانه حتى تنكر لسيده ، وخلعه من عرش أكد ، وتربّع هو عليه .

ويخلع المؤرخون على سرجون[1] لقب « الأعظم » لكثرة غزواته ، وما غنم فيها من غنائم ، ومن قتل من

---

(١) شاروكينو أي الملك المتمكّن .

رجال . ولم يكن مستبعدا على مثل سرجون الذي انتشرت فتوحاته شرقا وغربا وشمالا وجنوبا أن يغنم الكثير وأن يقتل الكثير ، فلقد فتح لكش وساق أمامه « لوكال – زاجيزي » مقيدا بالأغلال الى « نبور » ، كما مضى في فتوحاته شرقًا الى عيلام ، وغربا الى البحر المتوسط ، وجنوبا الى الخليج العربي حيث غمس أسلحته في مياهه إشارة الى ما أحرزمن نصر ، وكان بهذا أول من أسس امبراطورية عرفها التاريخ . وامتد به الزمن فظل حاكما لإمبراطوريته تلك خمسا وخمسين سنة شغلت فيها سيرته الناس ، فحاكوا حولها الأساطير التي أسبغت عليه صفات خارقة من البطولة والشجاعة ، فإذا الأجيال اللاحقة تجعل منه إلها من آلهتها .

ولكن هذه الامبراطورية العظيمة الممتدة التي خضعت لهذا البطل في فتوّته عزّت عليه في شيخوخته ، فما أن دبّ في جسمه وهن الكبر حتى اضطرمت الثورة في جميع أنحاء تلك الامبراطورية ، وقد خلفه على عرشه ثلاثة من أبنائه تناوبوا الملك بعده ، وكان ثالثهم « نارام سن » الذي يعزواليه المؤرخون شيئا من الإنشاءات وبعضا من الانتصارات . وثمة لوحة في متحف اللوفر من بين تلك اللوحات البارزة النقش ، عثر عليها في مدينة « سوسه » سنة ١٨٩٧ ، تمثل هذا الملك وعليه شكّته وهويطأ بقدميه في تيه وخيلاء أجسام من ظفر بهم من أعدائه . وهذه اللوحة إن دلت على شيء بعد هذا ، فلا أقل من أن تدل على أن فن النحت غدا ذا تقاليد مرعية وقواعد ثابتة[1]

وعلى حين كان هذا يجري هنا وهناك كانت « أور » يظللها عهد رخاء وازدهار بسط خلاله « أور– نمّو » ، وكان من أعظم ملوكها ، سلطانه على جميع المدن ، وهيأ لها حياة آمنة مطمئنة ، وسنّ قانونا يعدّ أقدم ما هو معروف بين الشرائع المدوّنة في العالم شمولا ، وكان دستورا للدولة السومرية تأخذ به في جميع شئونها .

وحين توفرت لهذا الملك الثروات التي تدفقت اليه من التجارة التي كانت تحملها السفن في نهر الفرات غادية رائحة أخذ يقيم في أور الهياكل الضخمة والمباني العظيمة ، ولم يختص أور وحدها بهذا بل امتدت يده بالتعمير والبناء الى غير أور من المدن التي تحت سلطانه مثل لارسا وأوروك ونبور.

حتى اذا ما خلفه على العرش ابنه شولجي ، نسج على منوال أبيه وكان مثله عادلا بناء ، وكان من حسن حظ رعاياه أن يدوم حكمه ثمانية وخمسين عاما نعم فيها الناس بعدله وحبه للخير مما جعلهم يضعوه في مصاف الآلهة .

وعلى حين كانت أوروادعة في ظل هذا الأمن والسلم كان أهل عيلام الى الشرق ، والأموريون الى الغرب ، يتطلعون الى توسيع رقعة بلادهم ويهيئون لحروب يكسبون بها أرضا ومغنما ، لهذا أخذوا ينشّئون الأبناء تنشئة عسكرية حتى إذا ما اشتد أمرهم بدءوا يشنّون حروبهم على من في طريقهم ، وكانت أورمطمع هؤلاء وهؤلاء فإذا هي تتلقى ضربات هؤلاء وأولئك ، واذا ما أصاب لكش على يد لوكال زاجيزي يصيب أورعلى يد العيلاميين

---

(١) انظر لوحة ٢٠٣ .

والأموريين ، وكما سيق ملك لكش أسيرا سيق ملك أور أسيرا ، وكما دمرت لكش تدميرا كذلك دمرت أور تدميرا ، وكما تحركت ألسنة الشعراء يرثون لكش ويندبون حظها كذلك تحركت ألسنة الشعراء في أور يندبون حظها ويبكون جدها العاثر . وتحفظ لنا الآثار من ذلك قصيدة لشاعر سومري يرجع العهد بها الى نحو من أربعة آلاف من السنين يقول فيها :

لقد عدا الغاصب بيديه المدنّستين
على حماي وأقضّ مضجعي .
ويلاه ما أشقاني ،
حين لم يرع عدوي حُرمتي
ونزع عني ثيابي ليخلعها على امرأته
كما اغتصبني حُليّي لتتجمّل بها أخته .

ولقد ظلت بلاد سومر وأكد مجزّأة الى دويلات وإمارات يحكمها الأموريون الى أن ظهر من بينهم حمورابي ، ملك بابل ، واذا هو يزحزحهم عن عروشهم ويستخلص منهم هذا المُلك بعد أن نعموا به نحو مائتي عام ، وبعد أن أعدّ هو لهذا الغزو نحوا من ثلاثة وعشرين عاما ، وإذا هو ينشىء امبراطورية لم يعهد التاريخ مثلها قوة ، كانت تضم الى بلاد سومر بلاد عيلام وبابل وأشور[1] . وحين نفض يده من الغزو واستقرت له الأمور أخذ يسنّ القوانين لتنظيم شئون البلاد ، وكان له في ذلك قانون عام يضبط أمور الناس وينظّم أحوالهم .

وعاش الساميون من بعد ذلك قرونا كثيرة ، ولهم حكم ما بين النهرين لا ينازعهم فيه منازع حتى قيام دولة الفرس في القرن السادس ق . م . التي عَدَت فيما عدت على هؤلاء الساميين الأوائل وكانت القاضية ، فانطوت صفحتهم ولم يبق لهم غير القليل يذكر لمامًا أو إشارة .

---

(١) قلعة شر قاط الآن .

٣ البــــابليّون

وان الناظر الى بابل ومكانها القديم بين تلك الخرائب الموحشة ذات الحر اللافح ليعجب كيف قُدّر لذلك البلد بمكانه ذاك أن يكون مهدا لحضارة من أرقى الحضارات وأقواها وأغناها ، حضارة مهدت لعلوم كثيرة أن تظهر للوجود وتأخذ مكانها ، ووطّدت لها الأسباب . فإلى هذه الحضارة كان الفضل في ظهور علم الفلك من عالم الغيب الى عالم الوجود ، وبها أرسى علم الطب أقدامه ، وعنها كانت نشأة علم اللغة ، وهي التي أمدّت الوجود بأول كتاب في القانون ترسمّ الناس من بعدُ خطاه ، وهي التي زوّدت اليونان بمبادىء الحساب وطالعتهم بعلمي الطبيعة والفلسفة ، ومنها استقى اليهود أساطيرهم التي رويت عنهم ، وهذا الذي ظهر للعرب من إلمام ببعض العلوم وحذق بالعمارة لقنه عنهم الأوربيون في العصر الوسيط ، فاستيقظوا به من سباتهم ، مردّه الى تلك الحضارة البابلية .

وما أشد ما يعجب الإنسان كيف أتيح لهذين النهرين دجلة والفرات – الذين يبدوان اليوم هيّنين ليّنين – أن يمدّا ويرويا سومر وأكد ، وأن يرويا حدائق بابل المعلقة ، وما من شك في أنه كان لهما في القديم فيض وفيض شأنهما في ذلك شأن نهر النيل ، وأنهما لهذا كانا طريقا تجاريا تمخر فيه السفن مُصْعِدة هابطة ، وأنهما بفيضهما أخصبا تلك البقاع التي عمرت بالزراعة ، وجمعت الناس عليها يفلحون ، وهيأت لتلك المدن أن تحيا وتزدهر .

وعلى أرض بابل كان امتزاج الأكدين بالسومرين ، ومن هذا الامتزاج كان الجنس البابلي ، وكانت الغلبة للعنصر السامي الأكدي ، وذلك بعد أن كتبت الغلبة لأكد ، وبعد أن أخذت بابل مكانتها وأصبحت الحاضرة .

ويطالعنا تاريخ بابل منذ أن بدأ بصفحة من أمجد الصفحات للملك حمورابي[١] ، الفاتح المشّرع . ولعل امتداد الزمن به في الحكم كان مما أتاح له الفرصة ليخطّط وينفذ ، وما أربعون سنة تزيد اثنتين (١٧٩٢ – ١٧٥٠ ق . م) بالفرصة الهيّنة لملك جاد وحاكم مصلح .

وتصوّر لنا الأختام والنقوش البدائية هذا الملك العظيم شابا يفيض حماسة ومواهب ، وهكذا رأيناه في حروبه التي شنّها ، يحسن الانقضاض ويتقن المراوغة ، ورأيناه داهية يقضي على الفتن ويقهر الخصوم ، ورأيناه ،

---

(١) حمورابي ، وحمو هو اسم إله أموري ، ومعنى الإسم ذو العم العظيم .

شجاعا لا يعبأ بالمخاطر ، ولا تردّه عقبات الطريق ووعورة الجبال . من أجل هذا كله لم يخسر في حياته معركة خاضها ، وإذا هو يجمع تحت لوائه ، بحكمته التي عُرفت عنه ، تلك الدويلات التي عاشت في نزاع وخصام ، ويهيء لها حياة آمنة وادعة بما سنّ لها من قوانين وتشريعات تكفل العدل والمساواة.

وهذا القانون الذي سنّه حمورابي وجد منقوشا نقشا جميلا على اسطوانة من حجر البازلت ، نقلت من بابل الى عيلام حوالي عام ١١٠٠ ق . م فيما نقل من مغانم الحرب ، وكانت هذه الأسطوانة من بين أنقاض مدينة سوسه التي كشف عنها سنة ١٩٠٢ ، وهي الآن بمتحف اللوفر(١) .

وكان الزعم أن هذه الشرائع منزّلة من السماء ، إذ نرى الملك على وجه من أوجه الأسطوانة يتلقى الوحي من شمش ، إله الشمس ، ونرى في مستهل تلك الشرائع ما يؤكد لنا هذا ، إذ نجد هذه العبارات :

[ولقد عهد آنو الأعلى ملك الأنوناكي ، و« بل » رب السماء والأرض الذي بيده مصير العالم . . . الى حمورابي الأمير الأعلى عابد الآلهة لكي ينشر العدل في الأرض ، ويقضي على الأشرار والآثمين ، ويحول بين الأقوياء وبين أن يظلموا الضعفاء ، وأن ينشر النور في الأرض ، ويرعى مصالح الخلق . أنا « حمورابي » الذي اختاره « بل » حاكما] .

يمثل هذه العبارات وصف «حمورابي» نفسه ، وبسط قواعد حكمه . وإن القاريء لها ليكاد يستبعد صدورها على لسان حاكم عاش قبل الميلاد بنحو من ألفي عام ، إذ هي في جملتها لا تقل عن أية شريعة حديثة شمولا واستيعابا ، لا تترك شأنا من شئون الناس في حياتهم إلا عالجته وقضت فيه بحكمها . وانا لنرى شرائع موسى تكاد تتفق معها في الكثير ، مما جعل نفرا من الدارسين يعزو هذا التشابه بينهما الى استقائهما معا من منبع واحد سماوي ، وهؤلاء الذين يرفعون «حمورابي» الى هذه المنزلة يحملهم على ذلك الاعتقاد عبارات حمورابي التي اتجه فيها الى الآلهة أول ما اتجه ، ثم تلك الكلمات التي ختم بها شريعته حين يقول :

[إن هذه الشرائع التي جعلت لها دعائم ثابتة في الأرض ، وأقمت لها حكومة صالحة طاهرة ، قد عشت أرعاها حياتي ، فلقد اتسع قلبي لأهل سومر وأكد ، وبحكمتي ضبطت شئونهم فارتفع الظلم والبغي ، وأمن الضعيف القوى ، ونال اليتامى والأرامل حقوقهم . واني لأترك شريعتي هذه لمن بعدي كي يسترشدوا بها في حياتهم حتى لا يضلوا ، ولسوف يذكرني الذاكرون فيقولون : «حقا ان حمورابي كان الأب الرحيم لشعبه] .

* * *

---

(١) أنظر لوحة ٢٨١

ولم يكن هذا التشريع إلا أثرا من آثار حمورابي الكثيرة ، فإن التاريخ ليذكر له أنه حفر قناة بين لكش والخليج العربي خفّف بها من حدة الفيضان الغامر للرافدين الكبيرين دجلة والفرات ، ذلك الفيضان الذي كان يأتي في طريقه على الكثير من بلاد وعتاد ، واستطاع بهذه القناة أن يمد مساحات فسيحة من الرقعة الزراعية .

واننا لنجد الإشارة الى هذا في ثنايا نقش آخر عثر عليه يحمل شيئا عن عهده ، وفيه يقول حمورابي :

[لما جعل لي « أنو» و« إنليل » – إلاها أرك ونپور– مُلْك سومر وأكد ، حفرت قناة حمورابي التي جرت بالماء الغزير ، وأحالت شاطئيها واديين مخصبين يجودان بالزرع والحب ، واستقى منها من لم يكن يبلغه الماء فاجتمع حواليها الناس بعد أن كانوا مشتتين حول منابع الماء ، فزرعوا واستقوا ورعوا وطعموا وقرّوا وأمنوا] .

وكما شاد حمورابي القلاع شاد المعابد ، فجمع بذلك رجال الدين إليه ، كما جمع رجال الدنيا حوله ، وكان كل ما يجمعه من الضرائب المفروضة ينفق بعضه في تثبيت سلطانه وتدعيم القانون وإقرار النظام ، إذ لا قيام لمُلك إلا بتحقيق هذا كله ، كما ينفق بعضه الآخر في تجميل عاصمة ملكه ، فانتشرت في ربوعها القصور والهياكل . ولكي يربط ما بين شاطئي الفرات أقام جسرا عليه . واذا عرفنا أن ثمة سفنا ضخمة ، لم يكن ملاحو كل منها يقلون عن التسعين ، تمخر هذا النهر محملة بالتجارة مصعدة هابطة ، إذا عرفنا هذا ، عرفنا كيف كان ذلك الجسر مشيدا .

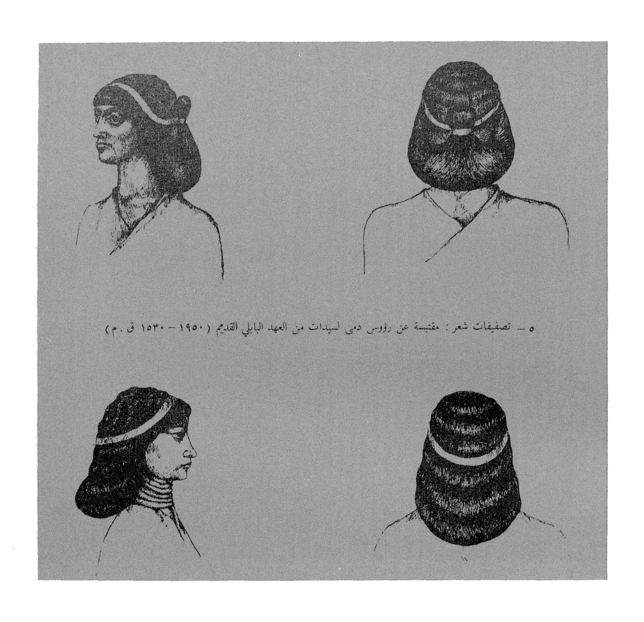
وهكذا كتب حمورابي لبابل أن تعيش زمانه الذي كان قبل المسيح عليه السلام بنحو من ألفي عام حياة رغدة لم تشهد مثلها في الأزمان القديمة إلا أغنى البلاد وأرقاها .

وكان البابليون يشبهون الساميين مظهرا في سواد شعرهم وسمرة ألوانهم ، وكانوا رجالا ونساء يطيلون شعر الرؤوس ، يتخذ الرجال منه ضفائر يرسلونها على أكتافهم ، شأن النساء سواء بسواء ، ومن لم يملك منهم هذا الشعر الطويل جعل على رأسه وفرة[1] تغنيه عن ذلك الشعر الطويل الطبيعي ، وكانوا الى هذا يرسلون لحاهم جاعلين من ذلك ما يميزهم عن النساء بعد أن شابهوهن في غيرها . وكانوا جميعا يحبون العطور ، كما كانوا يأتزرون بمآزر من الكتان الأبيض تغطي الجسم الى القدمين ، وتفارق المرأة الرجل بتركها إحدى كتفيها عارية ، ويزيد الرجل ، فيضع فوق المئزر دثارا وعباءة . ومع الأيام عدلوا عن هذه المآزر البيضاء الى أخرى مصبوغة بالحمرة عليها نقوش زرقاء ، أو بالزرقة عليها نقوش حمراء ، خطوطا أو دوائر أو مربعات أو نقطا . ولم يكونوا كالسومريين حفاة بل كانوا ينتعلون ، وكانت نعالهم على أشكال جميلة .

حتى إذا ما كان عصر حمورابي رأينا الرجال يتعمّمون ، كما رأيناهم يمسكون في أيديهم عصيّا تحمل رؤوسا قد نحتت فيها نقوش ، وكانوا يشدّون الى أوساطهم مناطق تتدلى منها أختام جميلة الصنع يمهرون بها رسائلهم . ورأينا النساء يتجملّن بأنواع من الحلى كالقلائد والأساور ، كما رأينا هن يصفّفن شعورهن ، ويعقدن

---

(١) شعر مستعار مجتمع على الرأس .



٥ – تصفيفات شعر : مقتبسة عن رؤوس دمى لسيدات من العهد البابلي القديم (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق . م)

عليها تيجانا من الخرز ، وكان الكهنة يضعون على رؤوسهم قلانس طويلة مخروطية الشكل تمييزا لهم عن غيرهم . (لوحات ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ،)

وهكذا عمّت مظاهر الثراء ، وركن الناس الى هذا النعيم ، وألفوا حياة الترف ، واستكانوا الى الدعة . وما أن عرف هذا عنهم جيرانهم الكاشيون ، الذين كانوا ينزلون الجبال المحيطة ، حتى انحدروا الى بابل طامعين فيما بأيدي أهلها من ثراء ، منتهزين ما انتهوا إليه من همود في ظل ذاك النعيم الواسع ، والرغد العميم .

كان هذا ولم يكن قد مضى على موت حمورابي غير سنين ثمان ، فإذا هم يغيرون وينهبون ويخرّبون ، وحين استلان هؤلاء الكاشيون عود البابليين هاجموهم المرة بعد المرة ، حتى اذا لم يجدوا ثمة مقاومة قرّوا في البلاد حاكمين .

والمؤرخون لا يردّون هؤلاء الكاشيين ، الذين غلبوا بابل على أمرها ، الى الأصل السامي ، بل يكادون يرجعونهم الى مهاجري أوروبا الذين نزحوا عن بلادهم الى هذا الموطن في العصر الحجري الحديث . وبقيت بابل بعد هذا الغزو قرونا عديدة ميدانا لاضطرابات عنصرية وفوضى سياسية حالت بينها وبين أن تخطو خطوة أخرى في سبيل العلم أو الفن .

ولعل من بين رسائل تل العمارنة ، تلك الرسائل التي كان يبعث بها ملوك بابل الى مصر يستنجدون ، ما يلقي ضوءا على الحال التي تردت فيها بابل ، وعلى ما كانت تعاني من الثوار والغزاة[١] .

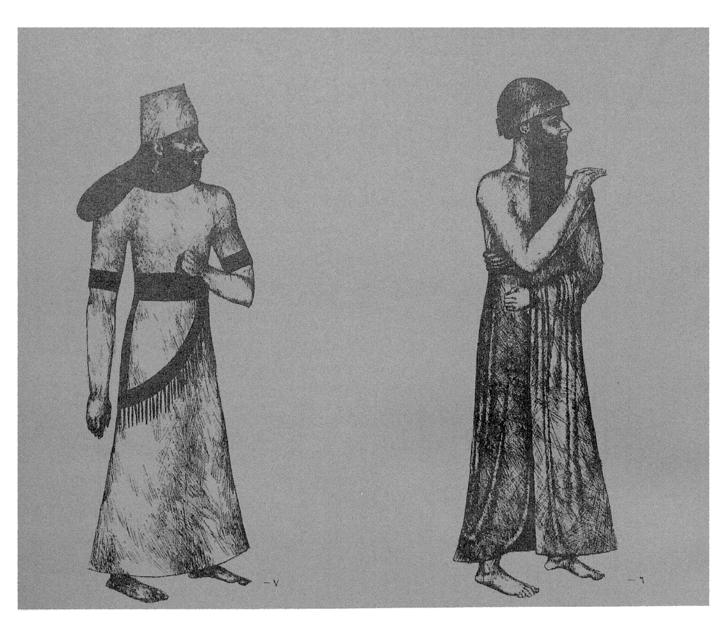
٤ الاشوريون

وبعد نحو من قرون خمسة وضع حدّ لحكم الكاشيين في بابل ، إلا أن الفوضى والبلبلة استمرت أشبه ما تكون بتلك التي ترك الهكسوس عليها مصر بعد أن أجلوا عنها . وولي أمر بابل بعد زوال نفوذ الكاشيين حكام لم يكن لهم من الأمر شيء ، ليس لهم من المُلك إلا اسمه ، فإذا الفوضى تتصل بفوضى ، وإذا البلاد تعيش منهوكة خائرة قرونا أربعة لم يكتب لها التاريخ في صفحاته شيئا يُذكر ، واذا أمرها يؤول آخر المطاف إلى الأشوريين الذين كانوا قد أقاموا لهم دولة في الشمال ، وبسطوا سلطانهم على بابل وضموها لسلطان نينوي .

والأشوريون ليسوا غرباء على بلاد ما بين النهرين ، فقد استقروا في أعالي نهر دجلة منذ فجر التاريخ . ولقد تعاقب على عرش الامبراطورية الأشورية مائة وستة عشر ملكا ، استقروا على عروشهم أمدا طويلا ، ولا مجال لمقارنتها بالأسرة الثالثة في أور التي لم يزد عدد ملوكها على خمس ثم ولّت ، ولا بأسرة أكد التي تعاقب عليها أحد عشر ملكا ، أو حتى بملوك الكاشيين الذين بلغ عددهم ست وثلاثين .

---

(١) كانت بابل وسوريا بعد انتصارات تحتمس الثالث تؤدي إلى مصر شيئًا من خراج ، وتتودد إليها بابل بتقديم الهدايا .



٦ – زي الملك حامورابي (١٧٢٨ – ١٦٨٦ ق . م)

٧ – زي يرتديه رجال حاشية الملك . من العهد الكاشي (١٦٠٠ – ١١٦٠ ق . م)

ولا يعني هذا الاستقرار أن أشور ونينوي كانتا مستقلتين دائما ، فقد ذاقتا مآسي الغزو فدهمها الجند الأكديون والسومريون .ولا أدل على حيوية الأشوريين من انتقال جماعات منهم الى الأناضول ، حيث أسسّوا وكالات تجارية في نهاية الألف الثالث ق . م وبداية الألف الثانية ، غدت جاليات مزدهرة .

وساهمت أشور بنصيب وافر في حضارة ما بين النهرين ونشرتها خارج المنطقة بما لها وما عليها ، حتى أنه يتعذر التمييز بين تماثيل معبد عشتار في أشور التي يرجع عهدها الى سرجون وبين مثيلاتها المنحوتة في ماري ولكش ومنطقة نهر ديالي . وما هذا بغريب ، فلم يكن ثمة ما يبرر مقاومة سكان الشمال ، لسحر الحضارة المزدهرة في السهل .

لقد أدركت أشور أبعاد قوتها واستشرفت مستقبلها في عالم الغيب منذ حكمها شمش – أداد الأول (أو شمش – آدو) الذي امتد حكمه ثلاثة وثلاثون عاما ، واحتل ماري ونصب أحد أبنائه حاكما عليها ، وأسس امبراطورية تضم دجلة والفرات وتفيض عن مجراهما . وقد ألقت اللوحات التي عثر عليها في ماري – على ما سيأتي ذكره – خيوطا من الضوء على سيرة ذلك الملك . غير أن سياسة التوسع تلك ، لم تحقق غايتها دفعة واحدة ، فقد تصدّى لها حمورابي بنفسه ومن بعده الكاشيون والميتانيون الذين شدّتهم أطماعهم حتى نهر دجلة ، وأخضعوا الأشوريين الذين استناموا الى حين مغمضين عينا ومبصرين بالأخرى المشاكل الدولية الدائرة من حولهم حتى أفادوا منها بمهارة وتحرروا في القرن الثالث عشر قبل الميلاد وغدت دولتهم فتية صقلتها التجارب ، نمت فوق رقعة كالمثلث تنحصر ما بين نهر دجلة وبين رافده الزاب الأكبر .

ونجح القادة الأشوريون في تأسيس جيش لجب محكم التنظيم متفوق المعدات ، ولا مجال هنا لتتبع المراحل المختلفة لهذا التطور الذي سمح لجيوش أشور ونينوي بالاستمرار في زحفها نحو الغرب ، ويكفي أن نذكر أن أقصى ما وصلت إليه تلك الجيوش هو الخليج العربي وعيلام في الشرق ، وجبال أرمينيا في الشمال والبحر المتوسط وجزيرة قبرص في الغرب ومصر وطيبة المدينة « ذات الأبواب المئة » ، وصحراء العرب في الجنوب ، ولم يحدث من قبل أن توصل شعب من الشعوب الى هذا المدى من التوسع خارج حدوده .

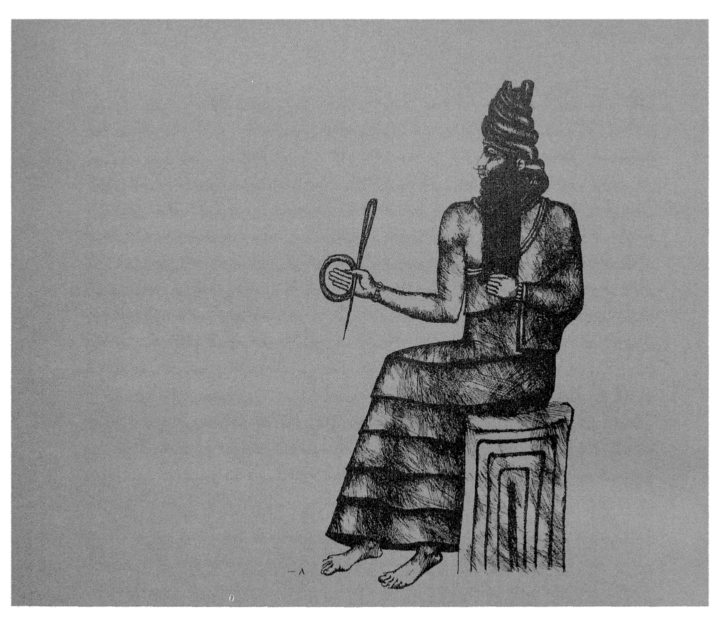
ولو أن الحضارة والفنون قد سايرتا هذا الانقلاب السياسي ، إلا أن التطور نفسه لم يتحقق على نسق واحد ، بل في مرحلتين أساسيتين ، أولاهما بدأت منذ القرن الثالث عشر حتى حوالي عام ١٠٠٠ ق . م ، بينا بدأت الثانية من عام ألف حتى تدمير نينوى في عام ٦١٢ ق . م

وقد استغرق التحرر المحلي والإقليمي مستهل المرحلة الأولى قبل فترة شن الحملات العسكرية خارج ما بين النهرين . ومن كبار ملوكها توكولتي إينورتا الأول « نينورتا » (١٢٤٣ – ١٢٠٧ ق . م) الذي أوقع الهزيمة ببابل ، وتجلات بلاصر[١] الاول (١١١٢ – ١٠٧٤ ق . م) الذي سيّر جيوشه في كل صوب حتى أخضع أربعين أمة بخلاف الحيثيين والأرمن . وكان الذعر يسبق جحافله حتى بادرت مصر بإرسال الهدايا له اتقاء لشرّه . ورغم ما أحرزه من نصر فقد مات تجلات بلاصر الأول حزينا مهموما إثر تمرد بابل التي أزاحت قبضته عن عنقها في تحدّ جريء حوّل انتصاراته العديدة المظفرة الى نجاح باهت .

وشهدت المرحلة الثانية استمرار السيطرة والتوسع بمزيد من الضراوة والتعجّل ، وتخصصّت في شن الغزوات مجموعة من الملوك بدأت بأشور ناصر بال الثاني[٢] (٨٨٣ – ٨٥٩) وتبعه شلمنصّر[٣] الثالث (٨٥٩ ق . م) ففتح دمشق بعد أن قتل ستة عشر ألف سوري في موقعة واحدة ، وقد ثار عليه أحد أبنائه مما أدى الى فتن واضطرابات انتهت بتغلب شمش أداد الخامس (٨٢٤ – ٨١١ ق . م) على أخيه الثائر ، وحكمت بعده زوجته البابلية سمورامات[٤] وصية على ابنها أدد نيراري الثالث ، وكانت قائدة شجاعة ومدبرة حكيمة ومهندسة قديرة ، واستحالت بعد موتها أسطورة عرفت باسم « سميراميس » . واستعاد تجلات بلاصر الثالث عام ٧٤٥ ق . م

---

(١) توكولتي – بلا – أوصر بمعنى اتكالي (اعتمادي) أن الإله بل ينصر
(٢) أشور – ناصر – آبلي ، أي أشور (اللهم) انصر ابني الأكبر .
(٣) شلمانو – أوصير ، أي الإله شلمانو ينصر .
(٤) سومورامات أي محبوبة الإسم .



٨ – زي يرتديه الإله شمش . وكان الكهنة يرتدون زيا قريب الشبه به كما كانوا يرتدون نفس القلنسوة (١٩٥٠ – ١٥٣٠ ق .)

أرمينيا وبابل وبسط حكمه من بلاد القوقاز الى مصر، ثم جاء سرجون الثاني عام ٧٢٢ ق . م فغزا عيلام ومصر وفلسطين وقبرص .

هكذا تفرغت أشور تماما للحروب في المرحلة الثانية ، ونجحت في الاستيلاء على العالم الشرقي ومزقته وقضت على جوهره وأبادت سكانه أوأبعدتهم . وحين ثارأهل بابل على الأشوريين بَرِمين بتلك التبعية جهزّ لهم سناخريب[1] (أوسنحاريب) جيشا دمّربه بابل تدميرا ، ولم يُبق فيها على شيء ، وانتهى سناخريب نفسه نهاية بشعة فقد قتله

(١) سن أخي إربه ، وسن هوإله القمر ، ومعنى الإسم إله القمر يكثر إخواتي .

أبناؤه وهو مستغرق في صلاته ، ثم اختلفوا فيما بينهم فانتزع « أسرحدون »[1] الحكم لنفسه غضبا ونصب نفسه ملكا على أشور ٦٨١ ق . م . وكان يجمع بين الشدة والرحمة ، فرد الى بابل بعضا مما فقدته ، وعوّضها الكثير مما أتى عليه والده سنحاريب . وتتابعت موجات الغزو متدفقة بعيدا عن مركزها متجهة نحو مصر ، العدو الوحيد الحقيقي الذي ساعد الثوار السامريين (أهل السامرة) في ثورتهم والذي استحال الوصول إليه دون تحطيم كل الحواجز التي تعترض الطريق إليه ، وجاء وصف ذلك في التوراة وفي « حوليات ملُوك أشور » . وقد وصل جيش أسرحدون الى منف وفتحها وعاد محملا بالغنائم وأشاع في أشور الرخاء والثراء ، وأبدى لفتات طيبة فقدم الطعام لأهل عيلام الجياع وأعاد بناء مدينة بابل التي التهمتها النيران في عهد أبيه سناحريب ، أما خليفته أشور باني بال[2] فقد توغل جنده في الصعيد ودخلوا مدينة طيبة (٦٦٣ ق . م) وبدا الأمر وكأن كل شيء قد استقر نهائيا . ويعد عهده هو عصر أشور الذهبي الذي نعمت فيه بالازدهار وبلغت ذروة المجد . غير أن كثرة الحروب كانت قد بدأت توهن أوصالها ، فلم تمض على وفاة أشور باني بال عشرة أعوام حتى كانت دولته قد بدأت تتفسّخ الى دويلات .

ولم ينس البابليون ما فعله بهم سناخريب ، وظلوا يتربصّون بخصومهم الدوائر . وحين أنس « نبوبلاصر » البابلي من الميديين العون ، وكانوا قد اتخذو إقبطانا (همدان الحالية) عاصمة لهم وبدأ نجمهم يظهر ، تحالف معهم على طرد الأشوريين الذين كان سلطانهم قد أخذ يضعف ، فلم تصمد الإمبراطورية الأشورية الواسعة أمام الزمن ولم يبق منها شيء ، فقد التهمت النيران مدينة نينوي وذاقت طعم المصير المشئوم للمغلوبين المدحورين عام ٦١٢ ق . م .

ولا غنى لنا عن الاحتفاظ بهذه الخلفية التاريخية ماثلة في أذهاننا حتى يمكننا أن نتفهم الحضارة والفن الأشوريين ، فكل من هذه الحضارة وذلك الفـن مرتبط وخاضع مباشرة لكل ما كان يدور في ساحات المعارك . ذلك أن الأشوريين كانوا أسبق شعوب المنطقة في الوصول الى معدن الحديد فعاشوا عصر الحديد بكل ما تحتويه هذه الكلمة من معنى ، وكان هذا مما قسّى قلوبهم وجعلهم جفاة غلاظ الأكباد فاتجهت كل إراداتهم الى تحقيق الانتصارات بكل وسيلة .

ولسنا نملك غير الحوليات مرجعا نستلهمه سر السقوط المفاجيء للإمبراطورية الأشورية والذي أعقب وفاة ملكها القوي أشوربانيبال بسنين معدودة . والحوليات – كما هو معروف – مصدر لا يحسن الوثوق به ، لأنها تسجيل لمفاخر الحكام ، تبعد بها الذاتية عن الموضوعية بُعْد التمجيد عن التأريخ .

ولعل أهم أسباب سقوط هذه الإمبراطورية المترامية هو المشكلة البابلية التي عاشت صداعا دائما في رؤوس حكام أشور المتتابعين ، لم يسلم أحد منهم من معاناة آثارها ، أو يحجم عن محاولة حلّها ، غير أن أحدا منهم لم يستطع وضع حد لقلاقلها ، وقد سبق الكاشيون الأشوريين في حكم بابل ، فلم تتوقف في عهدهم الخصومات بين الشمال والجنوب إلا لتبدأ الحروب ، حتى إذا حكم الأشوريون بابل ، لم يرض البابليون بما عُرض عليهم من

(١) أشور أخا إيدينا ، أي أشور أعطي أخ .
(٢) آشورباني آپلي ، أي أشور (اللهم) أكثر من نسل إبني الأكبر

استقلال ذاتي في إطار الإمبراطورية الأشورية ، ولم تفلح خدعة الحرية المعروضة عليهم في أن تغمض عيونهم عن أطماع الأشوريين في ثروات بلادهم ، ولم تثنهم عن المطالبة باستقلالهم التام ، ولم يلقوا بأسلحتهم المشهورة دائما في وجه الأشوريين .

وكانت عيلام تخشى وجود دولة قوية مجاورة لها ترى فيها تهديدا لوجودها ، ومن ثم احتضنت حركات تمرد الكلدانيين والآراميين المستقرين جنوبي العراق ، تمدّهم بالسلاح وتستقبل زعماءهم اللاجئين إليها فرارا من طغيان الأشوريين ، وفي الوقت نفسه كان ملوك أشور مولعين أشد الولع بحضارة بابل ، مستميتين في الاحتفاظ بجنوب العراق ، مصرّين على ربط بابل بعجلة أشور، ولقد آمن كثرتهم بأن حضارتهم ليست إلا بابلية لحما ودما ، حتى أصبح من العسير أن تتميز إحداهما عن الأخرى ، كما آمنوا بأن بابل وأشور بلد واحدة يتكلمون أغلبهم لغة واحدة ويدينون بدين واحد مما يحتم خضوعهما معا لحكومة مركزية واحدة . ولقد أحيا الملك سرجون الثاني الأشوري عصر سميّه سرجون الأول الأكدي وأنشأ عاصمة جديدة سماها حصن سرجون (دور– شاروكين) وهي خرصباد الحالية ، كما ان الملك سنحاريب صعد بنسبه الى أبطال الأساطير السومرية الخرافية التي تتحدث عن « خومبابا » ، « وإنكيدو » ، « وجلجامش » . وكذلك جمع الملك أسرحدون بن سنحاريب الرقي والتعاويذ من معابد جنوب العراق ووسطه ، ثم فاق أشور باني بال المثقف جميع ملوك أشور في الاهتمام بالحضارة البابلية فأعاد بناء معابد جنوب العراق وأنشأ مكتبة في عاصمة ملكه « نينوي » لتُجمع فيها نسخ من النصوص الموجودة في معابد الجنوب القديمة .

وكان أسرحدون قد تزوج سيدة من بابل أنجب منها أكبر أبنائه شمش شموكين ، كما أنجب أشور بانيبال من زوجة أشورية ، فأوصى بأن ينصب ابنه شمش شموكين على عرش بابل الذي أراد له استقلالا ذاتيا داخل الإمبراطورية الأشورية التي أوصى بأن يخلفه عليها ابنه أشور بانيبال . ولم يلبث أن قامت بين الأخوين حرب دامت أربع سنوات بسبب انضمام شمش شموكين الى الحركة البابلية المطالبة بالاستقلال عن أشور، غير أن هذه الحركة قد سحقت ، فأشعل شمش شموكين النار في قصره ومات محترقا داخله بعد أن ذبح نساءه وخيله . على أن عزيمة البابليين على الاستقلال ظلت متأججة في الصدور، فلم يكد يمض ربع قرن على وفاة شمش شموكين حتى أعلنت بابل استقلالها عن أشور ونصبت نبوبلاصر ملكا على عرشها .

وقد ساعد على انهيار الامبراطورية الأشورية اتساع مساحتها ، وضمّها جزءاً من أرمينيه وآسيا الصغرى وشمال سوريا وفلسطين ، مما أدى الى صعوبة الاتصال بينها وبين المدن الرئيسة كأشور ونمرود (كالح) ودور شاروكين ونينوي ، وتعقدت مشكلة النقل وتحريك الجيوش وتموينها في بلاد وعرة لا تتوسطها العاصمة وإنما تقع في أقصى الركن الشمالي الشرقي منها .

كما أنهكت الامبراطورية ثورات المستعمرات المتجددة ، وغدت مصر وعيلام وأورارتو وفريجيا مصدر قلق لأشور ، بعد أن صارت دولا قوية ذات أهداف وسياسات مدروسة ، رغم محاولة أشور إضعافها ، وإحتلالها مصر خمسة عشر عاما لم تكد تنقضي حتى كانت قد تحررت بل واستطاعت فيما بعد أن تمديد العون إلى أشور إثر سقوط نينوي .

ثم كان تضاؤل عدد أفراد الجيش الأشوري بالنسبة لتزايد مهامه وحملاته في المناطق الفسيحة المتعددة، وظهور الحاجة الى الاستعانة بأفراد من غير الأشوريين الذين يقلون بطبيعة الحال حماسة وولاء عن الأشوريين، أحد أسباب الانهيار، إلى جانب استنزاف الثروات الاقتصادية في حملات إخماد الثورات وتأمين طرق التجارة وإقرار الأمن في المناطق الغنية بالمعادن التي تتطلبها صناعة الأسلحة، وكانت جميعها خارج حدود أشور. وكان إخضاع سوريا وفلسطين وتهجير سكانهما الجماعي عملا متصلا بوصفها المفتاح للمنطقة التجارية حول البحر المتوسط، وقد احتل سرجون الثاني حماة السورية وغزة الفلسطينية لأهميتهما على طريق التجارة المصرية السورية، ونصب عليهما حكاما أشوريين بدل الحكام المحليين الذين لم يكن ولاؤهم مأمونا، خاصة وأن مصر كانت لا تكف عن إثارة السوريين والفلسطينيين ضد الأشوريين مما ظل يهدد المصالح الأشورية في المنطقة فترة طويلة، فاضطر الأشوريون الى غزو مصر كما سبق القول لضمان استقرار الأمن في سوريا وفلسطين لصالح طرق التجارة الأشورية.

وجاءت الضربة الأخيرة التي زعزعت أركان الإمبراطورية متمثلة في الانقلابات العسكرية التي بدأت باستيلاء تجلات بلاصر الثالث على العرش اغتصابا دون أن يكون سليل أسرة مالكة سابقة، ثم انتزاع سرجون «شاروكين» العرش من شلمنصّر الخامس ابن تجلات بلاصر الثالث، وكان سرجون جنديا مغمورا لم يذكر التاريخ اسمه الحقيقي الذي كان ينادي به قبل أن يطلق على نفسه هذا الإسم الملكي بعد نجاح انقلابه. وقد ذهب أشوربانيبال ضحية انقلاب لم يكتمل وإن ترتبت عليه آثار سيئة.

وساهم في انهيار الامبراطورية الأشورية كذلك ظهور مشكلة الأحقية بولاية العهد واحتدامها حتى أدت الى معارك طويلة دامية بين الأخوة مثلما حدث بين أسرحدون وأخوته، وكان أبوه قد اختاره وليا للعهد دون أن يكون أكبر أخوته، وكما حدث بين إبني أسرحدون نفسه، وهما شمش شموكين وأخوه الأصغر أشور باني بال الذي عينه أبوه وليا للعهد كما مرّ بنا. وكان السر وراء ظهور مشكلة ولاية العهد تأثير النساء المتزايد وتدخلهن في شئون الدولة. من ذلك وقوع سنحاريب تحت تأثير زوجته القوية الشخصية زاقوتي «ناقية» فأوصى بالعرش لابنها منه أسرحدون وكان أصغر أبنائه. وكانت زاقوتي نفسها هي التي دفعت ابنها أسرحدون الى تنصيب إبنه الأصغر أشور باني بال وليا للعهد وهو ما أحنق عليه أخاه الأكبر شمش شموكين.

ومما أوغر صدور الشعوب المقهورة وأدى الى ثوراتهم المتعددة قسوة القادة الآشوريين في معاملة أسراهم ورعايا مستعمراتهم، فلقد عُزي إليهم أنهم كانوا يأتون على أسراهم قتلا، ويقطعون رؤوس الرجال منهم ويعلقونها على أسوار المدينة، أو ينزلون بهم ألوانا من التعذيب ويبيعونهم عبيدا، ولو صح هذا لكان كفيلا بأن يثير الحفيظة والضغينة عليهم، وقد ذهب بعض المؤرخين الى أن أكثر ما ذكر في الحوليات الآشوريه عن ألوان التعذيب لم يكن إلا مبالغة يُقصد بها التخويف، وهو الرأي الأرجح في اعتقادنا، كذلك هجّر الآشوريون قرى بأجمعها ووطّنوها في أماكن أخرى لها لغات وعبادات غريبة عنهم، كما حدث من نقل سكان بعض المدن السوريه، أو الجماعات اليهودية في شمال العراق. ولعل هذا كله الذي عُزى الى الآشوريين من قسوة كان مرجعه الى ما ذُكر عنهم في التوراة، وغير بعيد أن يكون هذا الذي ذكر عنهم في التوراة نتيجة لما مُني به العبرانيون على أيديهم من تهجير، وما في علمنا أن قسوتهم تلك التي شهّروا بها لم تعد ما كان على يد أباطرة الرومان وجحافل المغول، وغيرهم مما يزخر به تاريخ الغزاة في كل زمان ومكان.

وقد تميز العهد الأخير للإمبراطورية بضعف ملوكه وآخرهم أشور – أطيل – إيلاني الذي قيل عنه أنه ضعيف مخنث . وروى ديودور الصقلي أن سارداناپال[1] هو آخر ملوك الأشوريين الذين بلغوا ثلاثين عدًا[2] ، ونُسب إليه الإغراق في الترف ، وأنه عاش حياة أنثوية ممعنا في المتعة واللذة حتى أنه ارتدى ثياب النساء ، واستغرقت مجالسة المحظيات والسراري جلّ وقته ، وطلى وجهه بمساحيق الزينة ، وغمر جسده بكل ما يفتن ويغوي ، بل راح يحاكي أصوات النساء ، حتى ثار عليه قائده الميدي الأصل أرباكيس فأطاح به مغتصباً العرش . وصادف هذه الثورة فيضان نهر الفرات الذي طوّق قصر الملك وعجّل بسقوطه .

بيد أني أرجّح أن ديودور الصقلي فضلا عما أضافه الى روايته من مبالغات وأخطاء تاريخية ، قد خلط بين شخصيات ثلاثة أحدها شخصية أشور باني بال الثالث وكان رجل فكر واسع الثقافة (٦٦٩ – ٦٢٦ ق . م) ، وثانيها شخصية أخيه شمش شموكين الذي ثبت تاريخيا أنه مُشعل النار في قصره فعلا وانه انتحر محترقا بعد أن ذبح نساءه وخيله في أعقاب هزيمته على يد أخيه أشور بانيبال ، وثالثها شخصية آشور– أطيل – إيلاني المخنث .

وقد ألهبت هذه الرواية خيال الفنان يوچين ديلاكروا (١٧٩٨ – ١٨٦٣) فصوّرها في لوحة خالدة محفوظة بمتحف اللوڤر (لوحة ٩) ، غير أنه تغاضى عما جاء برواية ديودور من أن سارد اناپال الملك كان مخنثا فصوّره خشنا جافيا مهيبا متحجّر العواطف قد اتكأ على سريره غير مكترث بما يجري حوله من سفك دماء خيله المطهمة الأثيرة لديه ، ونسائه الجميلات المذعورات اللائي يستجدين رحمته وهو الآمر بذبحهن في إصرار مسبق عنيد ، بينا تناوله إحدى محظياته ابريق خمر وكأسا . ولقد تفجرّت حسّية ديلاكروا المتقدة وانعكست في إبراز ذلك التناقض بين أجساد المليحات العاريات المتألقة وبين جلود الرجال السُّمر الداكنة ، بين النعومة والطراوة وبين الغلظة والقسوة .

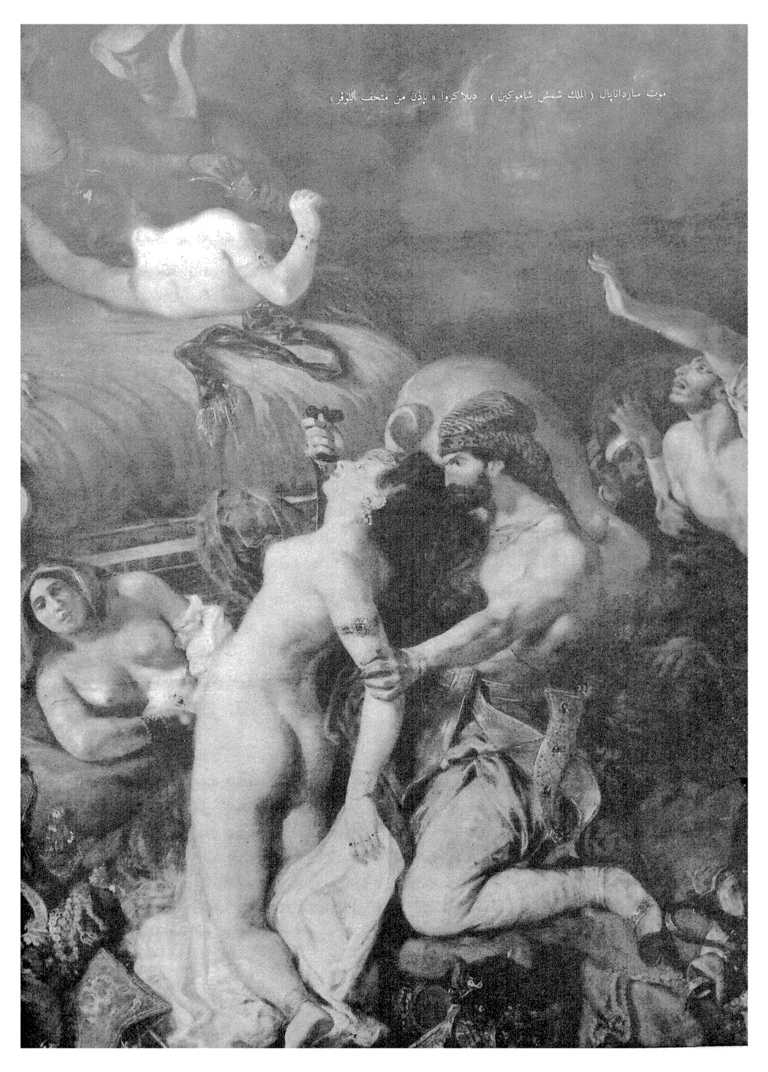
ولقد تعدت تلك المأساة خيال المصورين الى خيال الشعراء فانفعل بها الشاعر الإنجليزي لورد بايرون وألّف مأساته الشعرية «سارد اناپال» ومزج على غرار ديود ور الصقلي بين الشخصيات التاريخية الثلاث ، غير أنه خلق بِدْعا آخر رسم فيه شخصية سارد اناپال بصورة الفارس الأمين القوي المحب للسلام والكاره للحرب لا عن عجز بل عن ترفّع وإنسانية ، ويكاد بايرون يوحي لنا بأن سارد اناپال كان شاعرا .

يقول سارد اناپال في مأساة بايرون :

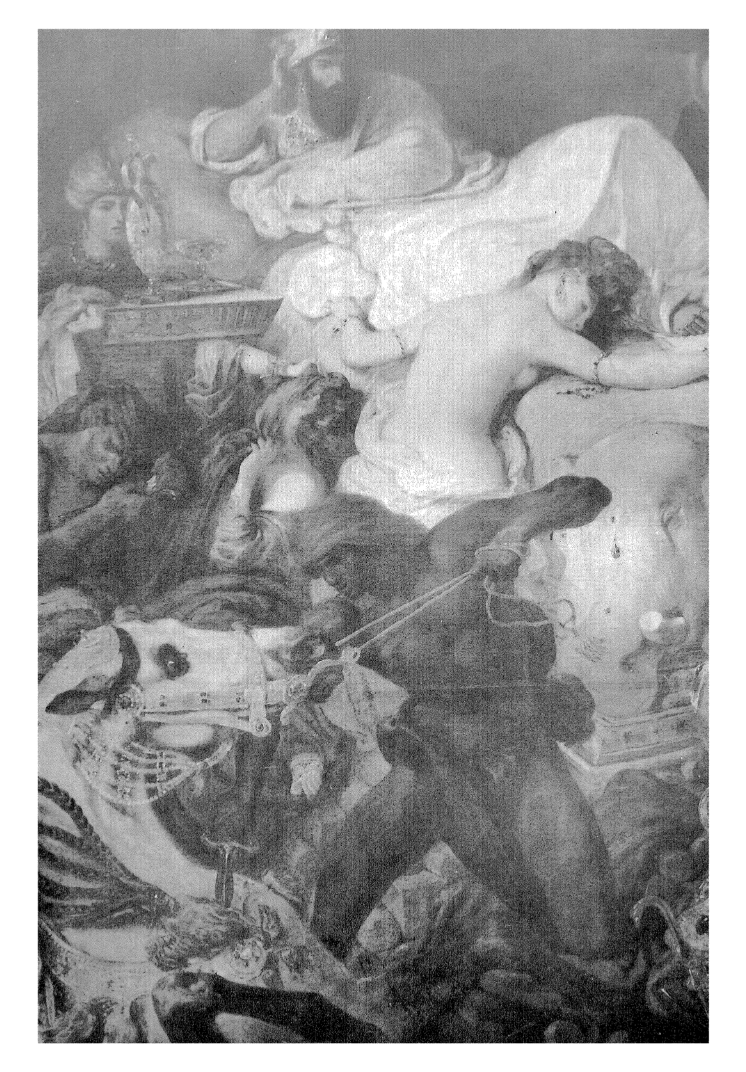
كم أحببتُ
كم أبدعتُ خيالا مارست حياتي فيه
لم تفلت مني لحظة نبضٍ بالعشق الخلّاق ...
أما الموت فليس غريبا ...
هو أهون مما نتخيل .

---

(١) ساردانابال هو الإسم اليوناني لأشور باني بال .
(٢) الواقع انهم ١١٦ ملكا .



موت سارداناپال (الملك شمش شاموكين) . ديلاكروا « باذن من متحف اللوفر »



حقا ، أنا لم أُهْدر حتى قطرة دم ...
لم أهدر ما كان عليّ بوصفي سلطانٌ أن أفعل
فيسيل محيطات تترى
وليغدو اسمي في كل مكان يُقرن بالموت .
كان بوسعي أن أطلق كل ضروب الرعب ،
أطبعها تذكارا للنصر
لكني
لم أفعل
لم أندم
فحياتي حب
أصفى من ماء النهر...
واذا كان إهراق الدم
قَدَرا لا معدي عنه
فوافخري
لم أُهدر قطرةَ دمٍ
فداء لي
من أعراق بني آشور.
لم أنفق مثقال دُرَيْهم
من بين كنوز نينوي التي لا تُحصى ...
أو حتى قطرة دمعٍ ذُرفت من أجلي .
فإن كرهوني بعدُ
فلأني لا أحمل كرها في قلبي ،
وإن ثاروا في وجهي
فلأني لم أطغ .
بئس رجال أنتم
لا ترضون بكفٍ تمسك بالصولجان
وإنما ترضون بكفٍّ تضرب بالسيف

فإذا استمعنا الى «مورها» بطلة المأساة ، تلك اليونانية حبيبة سارد اناپال التي صوّرها بايرون كإحدى بطلات الاغريق الأسطوريات ننعم بتألقها حين تصف مليكها وحبيبها :

وقد هبّ فارسا مغوارا يرد عنه نفسه الاعتداء في بسالة فريدة :

من هبّ كإعصار صِنْو هرقل
هو هذا نفسه
نفس مليكي المعبود
الرافل في العزّ
الناعم بفنون تُرهف نبضات الحس
منذ نعومة أظفاره
حتى شبّ عن الطّوق
وغدا رجلا فحلا معشوقا
هو هذا عينه
يندفع كسهم أُطلق في التو
– من بين وجوه وليمة أنس وشراب –
نحو بروق سيوف الحرب
وكأن فراش العشق يُعدُّ
ليستلقي فيه سعيدا
هذا الصنديد الفارس
لجديرٌ بفتاة يونانية
تجثو عاشقة في موطىء قدميه ،
وجديرٌ بمُنشد يوناني
يتغنّى بمآثره ،
وبنُصُب يوناني
يشمخ فوق ضريحه

وحين تبلغ مأساة بايرون ذروتها ، ويتيقن سارد اناپال من الخسران ، يؤمّن طريق النجاة لزوجته وعياله وسراريه وخدمه ، فينطلقون في مركب عبر الفرات الى بر الأمان ، ويبقى هو ومورها لمواجهة الموت في شجاعة نادرة ، ويأمر بإعداد المحرقة ، وينتظر حتى يسمع صوت بوق يصدر عن المركب التي تقل اسرته علامة تجاوزهم نطاق الخطر ، فتتقدم مورها لتشعل النار في المحرقة التي تضم العرش وصاحبه ، ثم تلقي بنفسها بين أحضانه ليحترقا سويا .

يقول ساردناپال :

هيا اجمعوا حُزَم الأغصان الذابلة وثمار الصنوبر وأخشاب الأرز
والعطور النفيسة والتوابل
والبخور والمرّ .
ضمّوها
واجعلوا العرش قلبا للمحرقة .
لكم أحببتك يا بلد آبائي
وطنا أعشقه لا مملكة أحكمها .
كم أسبغت عليك ألوان السِّلم وليالي البهجة
أَوَ هذا منكِ جزائي ؟ أنا لست مدينا لك ...
حتى بحُفرة لحدي ...
وأنت يا مورها
ونحن على عتبة الفناء
إن أحسست إيثارا للحياة
فلتفصحي
لأن حبي لك لن يُنتقص
مورها : مولاي . هل أُشعل النار؟
ساردناپال : أَوَ هذا ردّك ؟
مورها : لَتَرَيَنَّ .
ساردناپال : وحق أسلافي وأنا ملاقيهم ،
إنك لعنيدة
مورها : أو تظن يونانية مثلي تتقاعس
عما تأتيه أرملة هندية ! ... أنظر
لقد أوقدت المصباح
ولسوف يضيء طريقنا الى النجوم .

وإذا كان ديلاكروا وبايرون قد أثريا الثقافة والفنون الإنسانية بإبداعات استلهماها من أساطير التاريخ القديم في تلك الحقبة زمانا ومكانا ، فقد أبحت لنفسي أن أقدمها لقارئي في لمحة سريعة أشركه معي فيما جاشت به نفسي من تأثر بها . وليغفر لي القاريء هذه الشطحة التي خرجت بالموضوع عن سياق التاريخ الصارم الى رحاب الفنون المعاصرة .

ونعود الى ما كنا فيه وهو اتسام العهد الأخير للإمبراطورية الأشورية بضعف ملوكه الذي أسفر عن انشقاق الدولة الى حزبين متصارعين ، هما الحزب الديني الذي ناصر أسرحدون والحزب العسكري الذي أتاح لسرجون الثاني اغتصاب العرش . بل وبانشقاق الأسرة الملكية نفسها وتصارعها .

ولم تكد تبدأ المقاطعات في الانفصال عن أشور حتى تتابعت الأحداث وانهارت الامبراطورية وفقدت منطقة الشرق من يومها دولة كبيرة وقوة عظيمة التأثير .

* * *

لقد ازدهرت الفنون والحرف خلال عهد الامبراطورية ، واتخذت صناعة الثياب والزينة والحلى مكانة هامة اذ ارتبطت بالثراء الذي رفلت فيه البلاد والذي دقّ بابها على أثر الفتوحات والغزوات . وقد نشأت آنذاك طبقة من الحرفيين المستقلين والجوالين الذين كانوا يعملون إما بأجور ثابتة أو نظير القطعة ، بالإضافة الى طبقة العبيد وأنصاف العبيد الذين كانوا يلتحقون بالقصور أو المعابد أو بيوت الوزراء والموسرين . ولقد كانت الفنون آنذاك رسمية بعامة ، أي أنها ترتبط بصورة أو بأخرى بالقصر والمعبد وخاصة صناعة الملابس وما يرتبط بها من أعمال رئيسة أو ثانوية .

لقد ميزت الواقعية أعمال الفنان الأشوري الأمر الذي يعكس ارتباطه بالواقع الاجتماعي النفسي وهو سمة أساسية في الشخصية الأشورية .

كان الفنان الأشوري يميل دائما الى استخدام كثرة من الألوان القوية والعميقة ، وامتد تأثير فنونه إلى الحضارات المجاورة والمعاصرة واللاحقة – على ما نلمس في الفنون الإسلامية – وخاصة الملابس المزركشة والبراقة .

وقد لعبت الألوان في حياة الأشوريين دورا هاما اذ ارتبطت بمعتقدات خاصة ، فاللون الأحمر كان يتصل في اعتقادهم بالأمراض وطرد الأرواح الشريرة أو بالتأهب للانتقال الى العالم السفلي ، بينما يرتبط اللون الأبيض بالنقاء يرتديه الملك في احتفالاته كما يرتديه الكهنة ، وكان يُصنع من الكتان .

ويختلف نوع الملبس من الملوك والآلهة ورجال الدين والحاشية الى عامة الناس . فملابس الفئة الأولى عدا الحاشية تتكون من قميص يتراوح بين القصر والطول ، مزركش ومطرز بتكوينات زخرفية تقليدية ، فوقه قباء أو

معطف مزركش ، يطول الى ما تحت الركبتين ، مفتوحا من أسفل ومن أمام أومن الجانبين أومن جانب واحد فقط ، وينتهي نسيجه الى أهداب . وقد ظهر هذا المعطف لأول مرة في عصرهم الوسيط وخلال الألف الأولى قبل الميلاد واقتصر ارتداؤه على الآلهة والملوك .

ويتميز المعطف الملكي الخاص بالآلهة ، بزينات زخرفية عند الصدر ، وبمشاهد دينية وخرافية مطرزة بالألوان ، وبخيوط من القصب والفضة والأحجار الكريمة الملونة أحيانا .

وفضلا عن استخدام الكتان الأبيض في ملابس الكهنة والملوك على ما أسلفنا ، فقد استخدمت منه شرائط لتزيين العمامة أو التيجان المزينة بالحلى ، أو لأطراف بعض الملابس الخاصة . وكان يحدث أحيانا أن يكتفي بثياب الملك بدلا من حضوره بعض الاحتفالات الدينية حين يتوقع فألا سيئًا وهنا يتلوالكاهن صلواته على الملابس والتاج وحدها .

أما لباس الرأس فقد ارتبط تصميمه بالإله سن إله القمر ، إذ كانوا يرون الهلال وكأنه وجه ثور صغير ذا قرنين قويين ، ومن هنا عدّوا القرون رمزا للألوهية ، هذا الى ما فيه من بريق ، ومن ثم أصبح القرنان والبريق عنصرين أساسيين من عناصر الألوهية والملوكية ، فاستعملوا الأحجار الكريمة والبراقة والذهب بالذات في تزيين أردية الرأس والملابس .

لقد بدأ التاج وهو لباس الملوك ، والعمامة وهي لباس الكهنة ، منخفضين ثم ازدادا ارتفاعا واتخذا شكلا مخروطيا ، ثم زينت العمامة بشرائط مدلاة لها مدلولات دينية ، وكانت تصنع من الكتان والصوف ، وتلون بألوان نادرة نفيسة كالأرجواني بأطيافه المتعددة والأزرق .

ويقال أن المظلة الملكية كانت استكمالا لمظاهر ملبسه ، فهي رمز للهيبة الملوكية والألوهية ، ومن يتمتع بظلها إنما يتمتع بالحظوة عنده وبحمايته .

وكانت ملابس الحاشية من الوزراء وقادة الجيش والنساء ، تحاكي ملابس ملوكهم غير أنها أقل أبهة ، عدا لباس رأس الوزراء الذي لا يعدو قطعة من القماش خالية من الزينة تحيط بالرأس مخفية نصف الجبين ومظهرة أعلى شعر الرأس .

أما عن المرأة الأشورية ، فتدل الآثار المتبقية على أن المجتمع الأشوري لم يحفل بها كثيرا لندرة ظهورها . وتبين بعض النصوص المكتشفة ، أنه على السيدة المتزوجة والفتاة التي تنتمي الى أب حرّ ، أن تضع عباءة تسفر عن وجهها فقط عند الخروج الى الطريق ، وعلى العاهر والخادم أن تظل سافرة وإلا عوقبت بالجلد وصب القار على رأسها .

ولم تزد ملابس المحارب الأشوري عن قميص لا يتدلى تحت الركبتين إلا لجنود الحرس ورماة السهام ومن إليهم ، وليس فيه من ضروب الزينة سوى حزام عريض عليه زخارف بسيطة (لوحات ١٠ أوب ، ١١ أوب وج ود ١٢ أوب وج ، ١٣ أوب وج) .

* * *

٥ البابليّون الجُدد :
الكِلدانيّون

خرج الأشوريون من أرض بابل ، حيث أقام «نبوبلاصر» دولة ثانية وخلف على حكمها من بعده ابنه «نبوخدنصر»[1] الثاني ، وكان هذا الملك من أقوى ملوك الشرق الأدنى قاطبة ، فكان المحارب العظيم والحاكم الداهية ، وكاد أن يبلغ بمنشآته التي أقامها مبلغ حمورابي على الرغم من أنه كان أميا ، وعلى الرغم من أنه كان يتصف بالنزق والطيش في بعض ما يأتي . ولقد كان منذ أن آل اليه عرش بابل يملؤه الأمل في أن يعمر طويلا وأن يرزق النسل الكثير ، وأن تكون له السيادة على ملوك الأرض أجمعين ، وأن يكون له ملك الأرضين تأتيه الجزية من كل مكان . يكشف لنا هذا كله تضرعه الى «مردخ أومردوك» كبيرآلهة بابل بعد أن أصبح عرش بابل له ، وله يقول :

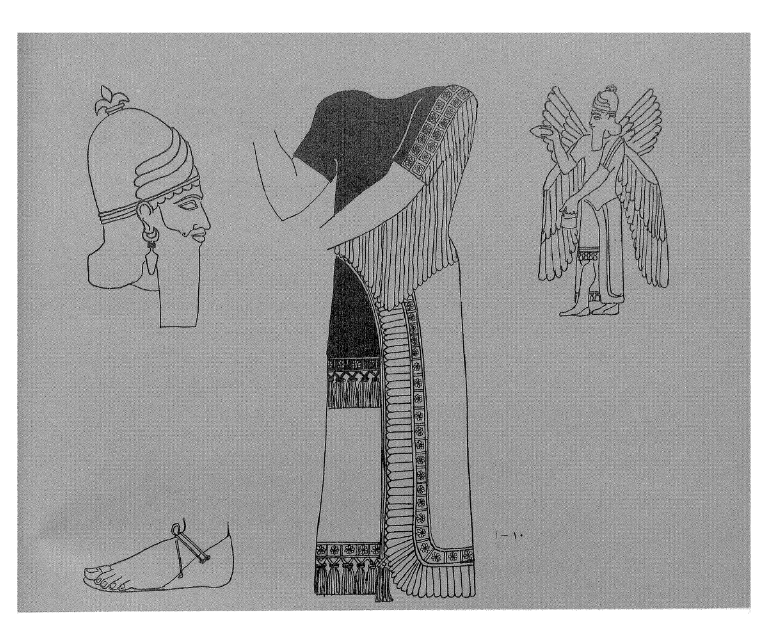
«حي لحياتي التي أحرص عليها دون حيّي لطلعتك البهية ، وإني لأسألك أيها الإله الرحيم ، أن تبارك لي هذا البيت الذي شِدْته حتى يبقى الى الأبد كي أهنأ فيه بالاطمئنان والسكينة الى أن أبلغ أرذل العمر وتقرّ عيناي بذرية كثيرة العدد ، وأرى الجزية تساق إليّ من بقاع الأرض يدفعها إليّ الملوك وهم صاغرون» .

ولقد خيل إليه أن «مردوك» قد استجاب له حين امتد به العمر حتى شاخ ، ورُزق من الولد كثرة كثيرة ، وبسط له في رقعة ملكه الى أن شملت آفاقا بعيدة ، فلقد رأيناه حين حاولت أشورأن تسترد بابل للمرة الثانية ، تعينها مصر على ذلك ، يلقي الجيش المصري عند قرقميش على نهر الفرات ويهزمه شر هزيمة ثم يمضي فيضم إليه فلسطين وسورية ، وإذا البابليون بعد قليل قد أصبحت في أيديهم معابر البحار ، من الخليج العربي الى البحر المتوسط .

وكما فعلى حمورابي من قبل ، بما كان يجمعه من أتاوات وبما كان يحصل عليه من مكوس ، فعل «نبوخدنصر» ، فأخذ ينشيء المباني العظيمة والمعابد الجليلة ، وعاش البابليون عهده في دعة ورخاء ، كما غدت بابل العاصمة الأولى للعالم القديم أبهة وجلالا .

---

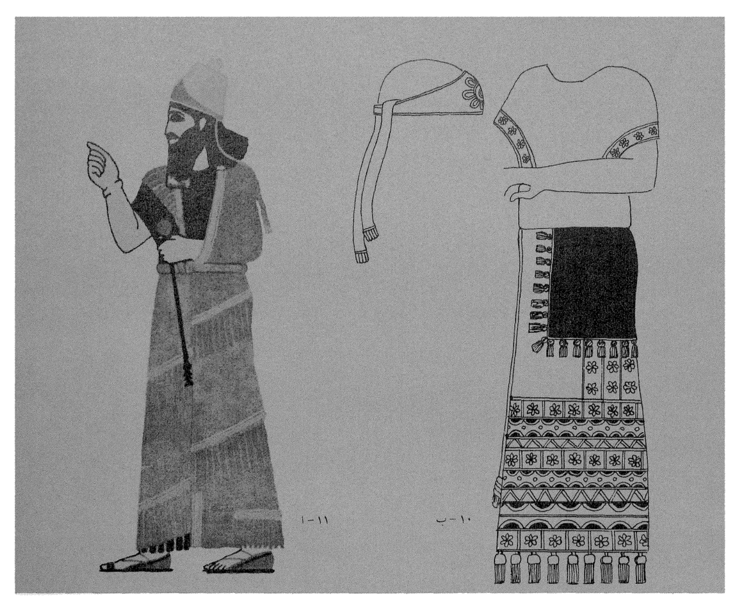
(١) نابوخدنصر – نابوكودورو – ينصر ، أيها الإله نابو أنصر حجارة حدودي .



١٠ - ١ نموذج لرداء الجني المجنح مع استخدام الزهرات وحدة زخرفية لتزيين الثياب . وهي الوحدة نفسها المستخدمة في الزخارف المعمارية والخزف المزجج

ولقد كان في عزم «نبو بلاصر» أن يجدد بناء مدينة بابل غير أنه مضى ولم يفعل سوى أن خطط لذلك ، وحين انتهى الأمر إلى « نبوخدنصر » أخذ في تنفيذ ما وضعه سلفه ، وكان له من سني حكمه التي امتدت إلى نحو من ثلاثة وأربعين عاماً ، ومن تلك الأموال التي كانت تتجمع له ، ما مكّنه من أن يتم ما أتم في يسر .

وقُدّر لهيرودوت – على ما يظن – أن يزور هذه المدينة بعد نحو من قرن ونصف من حكم «نبوخدنصر» وإذا هو يقول في وصفها : تقوم المدينة على سهل فسيح يلتف به سور محيطه تسعون كيلومتراً [وهو في الواقع لا يتجاوز خمس عشرة كيلومتراً] ، وسمكه من الانفساح بمكان يتيح لعربة تجرها جياد أربعة أن تندفع

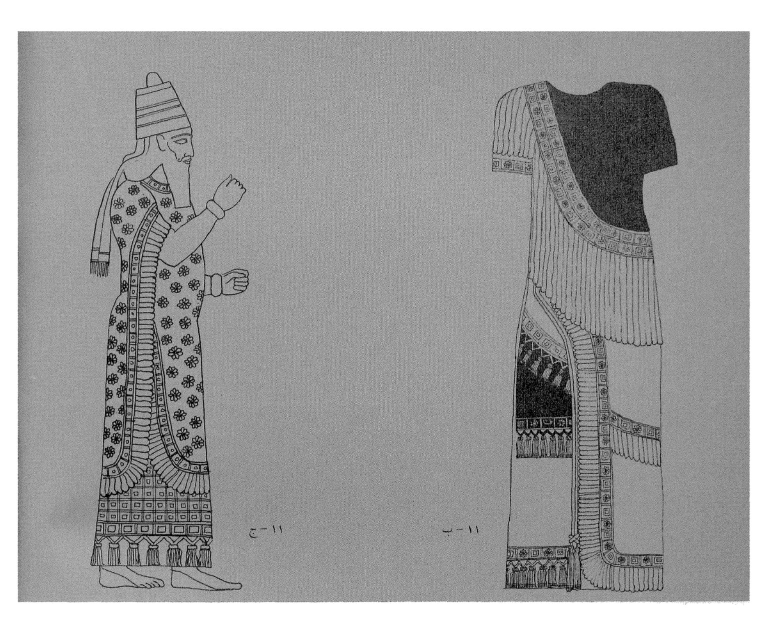


١٠ — ب رداء وزير أشوري تحتشد فيه التشكيلات الزخرفية وتتدلى من وسطه قطعة قماش تنتهي بأهداب تحيطها من جهات ثلاث

١١ — ا ملك أشوري في حلة خاصة بأداء طقس ديني معين أمام الشجرة المقدسة . المعطف ملفوف على القميص الطويل ذي الأهداب بينا يقبض بيدة اليسرى على صولجان الملك

فوقه . ويشق المدينة في وسطها نهر الفرات ، وعلى شاطئيه أشجار النخيل ، وقد أخذت السفن محملة بالبضائع تمخره غادية رائحة ، ويصل بين شطري المدينة جسر جميل يقوم على نهر الفرات » .

وكانت المباني تقام في الأكثر من الآجر ، – إذ لم يكن الحجر متوفراً – ويغطي بالقرميد البراق الأزرق أو الأصفر أو الأبيض ، يحمل نقوشاً مختلفة مسطحة أو بارزة لحيوانات وطيور وغيرها . ولا يزال الكثير من تلك الصور باقياً إلى اليوم يشهد لتلك الصناعات بالسبق .

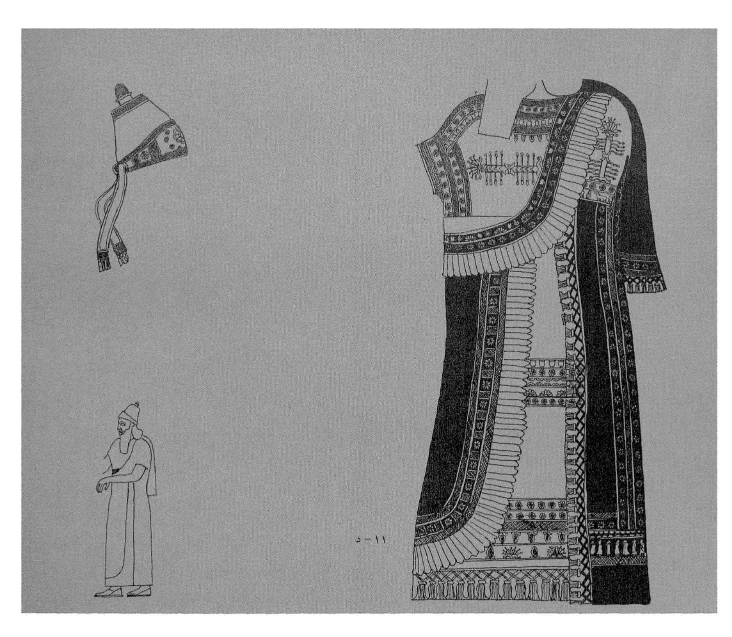


١١ – ب لباس الملك سرجون الثاني

١١ – ج لباس سنحاريب تبدو فيه دقة التطريز ، ويزدان المعطف بزخارف الازهار المصنوعة من القصب .

وكان أول ما يطالع القادم إلى المدينة صرح شامخ وسطه برج ذو طبقات سبع مدرجة ، قد امتد في الفضاء إلى نحو من ثلاثة وتسعون متراً ، شيدت جدرانه بآجر ذهبي اللون ، ومن فوق البرج خلوة لمردوك تضم مائدة كبيرة من الذهب وسريراً مزخرفاً .

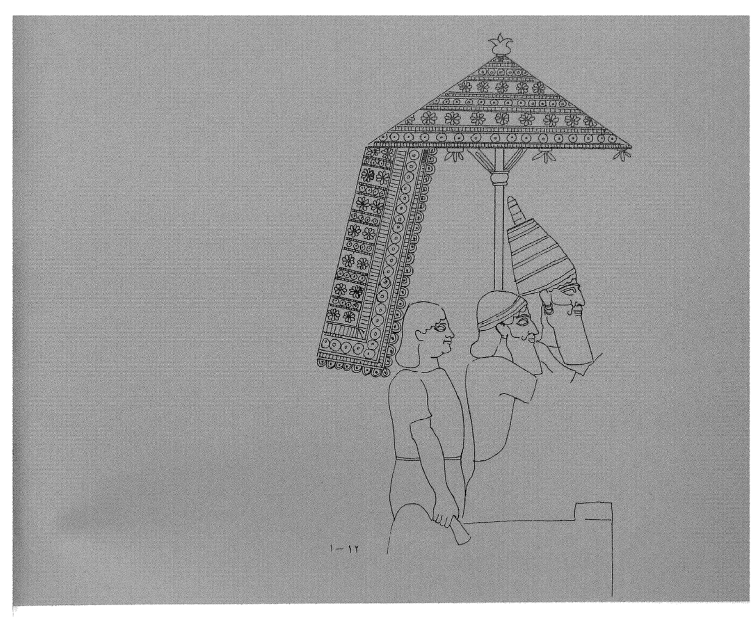
والمقول أن هذا الصرح ، الذي كان يربي على الأهرام ارتفاعاً والذي كان يسمو علواً على كل ما شيد في تلك العصور ، هو برج بابل الذي جاء ذكره في القصص العبري . (لوحة ١٤) .



١١ – د ثياب أحفال أشور ناصربال المحتشدة بالتشكيلات الزخرفية ويمثل التطريز البارز على صدرية القميص الشجرة المقدسة

وكان في أسفل هذا الصرح معبد عظيم لرب بابل وحاميها ، « مردوك » أو « مردخ » ، ومن تحته المدينة تكاد تدور به بقنواتها الكثيرة وطرقاتها المستقيمة الواسعة وأزقتها الضيقة المتعرجة التي تموج بالغادين والرائحين وأسواقها العامرة بالسلع وألوان التجارات .

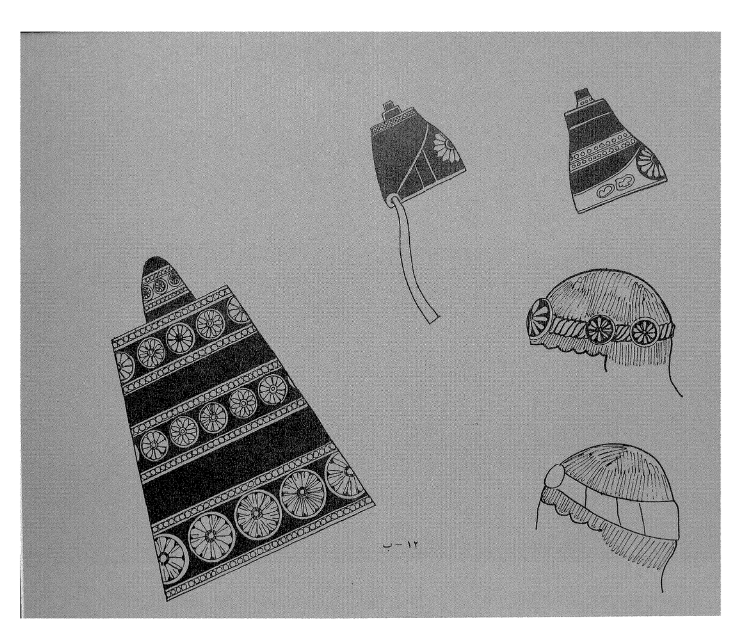
وكانت ثمة هياكل في المدينة يمتد بينها طريق فسيح مرصوف بالآجر المغشى بالأسفلت ومن فوقه بلاط من حجر الجير ، في وسطه مجاز من الحجارة الحمراء ، عُبّد للآلهة لتسير فيه فلا يعلق بأقدامها دنس . وإلى جانبي



١٢ – ١ مركبة سنحاريب والمظلة الملكية التي تزدان بنفس زخارف لباس الملوك

هذا الطريق يقوم جداران من القرميد الملون تطل منهما تماثيل لأسود وعجول وللحيوان الخرافي سِرُّوش مطلية بالألوان الزاهية ، ويقال أن السرفي إقامة هذه التماثيل كان لإلقاء الرعب في قلوب الكافرين حتي لا يقربوا هذا الطريق .

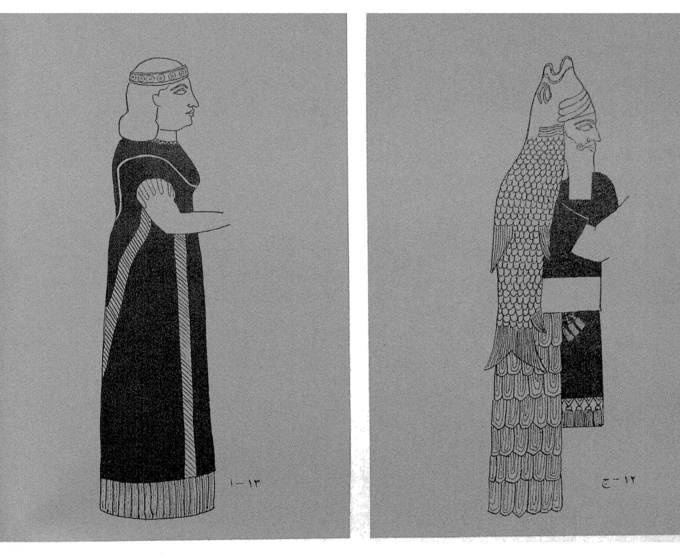
وكان على مدخل هذا الطريق باب فخم هو باب « عشتار » ، وكانت له طاقتان من القرميد البراق ، عليه نقوش تمثل أزهاراً وحيوانات بلغت حداً من الإتقان يخيل معه للرائي أنها تفيض حياة .



١٢ – ب نماذج لألبسة الرأس قبل عهد أشور بانيبال الثاني

وعلى نحو من مائتي متر من برج بابل وإلى الشمال منه كانت ثمة ربوة تسمى القصر ، وعليها بنى « نبوخذنصر » جمل مبنى من بيوته فجعل جدرانه من الآجر الأصفر ، وفرش أرضه بالحرسان الأبيض والمبرقش ، وجمّل سطحه بنقوش بارزة مصقولة براقة ، وجعل على مدخله أسوداً ضخمة من حجر البازلت .

وقريباً من هذه الربوة كانت حدائق بابل المعلقة التي كانت تقوم على قبوات ، طبقة فوق طبقة ، وهي لتي ذاع صيتها وكان اليونان يعدونها من عجائب الدنيا السبع ، ويحكون أن السبب في إنشائها يرجع إلى أن



١٢ – ج الإله السمكة : قميص ذو أهداب ، ويتدلى من الرأس غطاء على غرار شكل السمكة

١٣ – ١ ثوب سيدة أشورية من العهد اللاحق

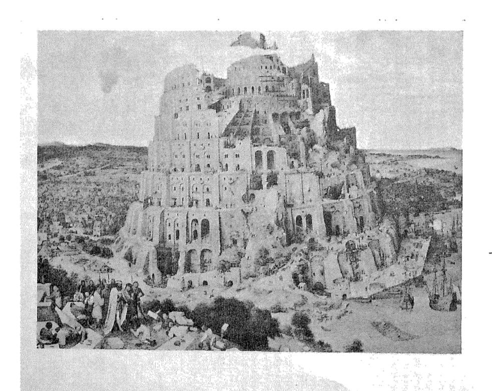
« نبوخذنصر » حين تزوج ابنة استياجيس « ملك الميديين » أحس في زوجته حنينا إلى خضرة بلادها الجميلة وضيقا بحرّ بابل اللافح ، فبنى لها تلك الحدائق ليعوّضها ما فاتها . وكانت المياه تُرفع إليها من الفرات في أنابيب ، وتدفع إليها الماء آلات تديرها جماعات الرقيق . وكان ارتفاعها نحوا من اثنين وعشرين متراً ، غطى سطحها بطبقة ثقيلة من الطمى بحيث تكفي لاستنبات الأزهار بله الأشجار . وكانت نساء القصر تخرجن إلى تلك الحدائق غير محجبات إذ كن في هذا المكان العالي بمأمن من الأعين ، ومن حولهن الأزهار العطرة ، ومن تحتهن السهول وشوارع بابل ، وأزقتها تعج بالناس يكدون ويعملون .

وما زالت بابل تنعم بالمجد والازدهار حتى استولى عليها كورش وضمها إلى الامبراطورية الفارسية التي أسسها عام ٥٣٩ ق . م .

* * * *

١٣ – ب شكل نادر للمرأة الأشورية : أشور شرات زوجة أشور بانيبال

١٣ – ج عشتار إلهة الحب والجمال



١٤ – برج بابل (١٥٢٥ – ١٥٦٩ ق.م.) للفنان برويجيـــل
«بإذن من متحف تاريخ الفنون بفيينا»

الفكر
الاسطوري

١ أدبُ مَا بَيْنَ النهْرَيْن

إن حضارة بلاد ما بين النهرين هي الحضارة التي خلقت لنا الكثير من الوثائق المكتوبة . وقد يبدو هذا غريبًا على زمن كان للرواية الشفهية مكان ملحوظ ، فكانت الذاكرة تعي القصص وغيرها ، ثم يتناقلها الراوون سماعاً . غيرانا وجدنا منذ المراحل الأولى مع هذه المشافهة التي كانت شائعة ، تدوينات تسجل جانباً من المرويّات .

وقد كان لشعب ما بين النهرين – شأنه شأن المصريين – حرص فريد على جمع الوثائق التي تشمل ما في الوجود أحداثاً وعقائد ومعاملات ، ولم يكن من عادتهم أن يدونوا هذا كله على الجلود أو على البردي فتنال منها عوامل الجو حرارة وومدا ، بل كانوا يدونونها على ألواح من الطين يجففها ضوء الشمس أو لهب النار . وكم من ألواح كثيرة من هذه الألواح الطبيعية كشف عنها علماء الآثار ، عليها نقوش بالخط المسماري الذي ابتدعــه السـومريـون .

ولقد عثر في نينوي ونيبورولكش[١] وماري على مكتبات كاملة كما عثر على عديد من النصوص في شارُ باك[٢] وأورولارسا والوركاء وأشنوناك (وهي تل أسمر) وكيش[٣] ونمرود[٤] وأشور وغيرها .

---

(١) تعرف خرائبها الآن باسم « تل الحريري » على الفرات
(٢) فاره الآن
(٣) تل الأحيمر الآن
(٤) كالح القديمة .

ويقال أن أشوربانى بال حين أراد أن يقيم مكتبة في نينوي في القرن السابع ق . م . كلّف كتبته بنقل النصوص القديمة . وتدلنا الخطوط الأكدية التي بقيت لنا على أنها لم تكن غير تفريع أو تحوير من الخط السومري الذي يرجع إلى أزمان قديمة .

وفي عام ١٩٠٥ نشر تورو دانجان نصوصاً تاريخية ملكية ، وفي عام ١٩٤٣ عثر كرامر بين مجموعات متحف جامعة فيلادلفيا على لوح من نيبور لم يكن غير فهرست أدبي لنحو من اثنين وستين كتاباً كتبت في الألف الثالث قبل الميلاد ، كما اهتدي بعد ذلك بسنوات قليلة إلى لوح محفوظ الآن بمتحف اللڨر يضم أسماء ثمانية وستين كتاباً . وعلى الرغم من أنه ثمة أسماء اشترك فيها الفهرسان تبلغ ثلاثة وأربعين فإن هذا الإنتـاج في مجموعه ليدلنا على ثراء الحياة الأدبية ونضجها . وكان من هذه المؤلفات القصص الاسطورية أو الملحمية : إنكي وننخرساج ، ودموزي وانكيمدو التي تمثل صراعاً بين إله راع وإله زارع ، وهي أشبه بما كان بين هابيل وقابيل ، وجلجا مش وأجا التي تمثل صراعاً بين مدينتين وتتضمن شيئاً من النظام السياسي في ذلك الوقت ، وجلجامش وبلاء الحياة التي تصور قلق الإنسان وحيرته أمام فكرة الموت ، وموت جلجامش التي تصور الموت والحياة في العالم الآخر ، وهبوط إنّانا الى العالم السفلي أي عالم الموتى ثم خروجها على يدي إنكي ، ثم قصة انمركار وسيد أراتا التي تمثل التنافس بين ملك الوركاء و« سيد » وهي مدينة مستقلة في جنوب إيران ، وقصة الطوفان وهي الصورة الحقة الأولى لقصص بابل والتوراة ، ونجد مكان اسم نوح هنا زيوزودار أو أوتنابشتيم .

وفي كثير من النصوص ما يكشف لنا عن دلالات عقائدية وشعائرية في نهاية الألف الثالثة ق . م إذ كان الدين متصلا بالسياسة وكان زمام الملوك والأمراء في قبضة الآلهة وكان هؤلاء الملوك والأمراء وكلاءهم في الأرض .

وقد شارك السومريون في جميع الألوان الأدبية : من ملاحم وأساطير وحكايات وأناشيد ملكية أو إلهية وبكاء على الأطلال والديار ، وذلك مثل ندب خرائب أور أونيبور ، ومرثية لودنجيرا لوفاة والده وزوجته ، وتسجيل الأحداث التاريخية والإهداءات ، والتشريعات ، والنصوص الشعائرية والطقسية والأمثال . كما ترك لنا السومريون كثرة من العقود تُعد بآلالاف أجملت لنا حياتهم اليومية في التجارة والمعاملات والصناعة والزراعة . ومع نهاية الألف الثالثة كانت نهاية السومريين بوصفها دولة لها كيانها السياسي غير أن لغتهم ظلت حية لها وجودها المقدس .

وما من شك في أن الأكديين ومن بعدهم الأشوريين والبابليين ترسموا خطا السومريين في آدابهم مستوحين الكثير من تراثهم . ومن أجل هذا جاء أدب ما بين النهرين مليئا بالمواعظ التعليمية . من ذلك المجموعتان الكبيرتان اللتان عنى بدراستهما الخبير الامريكي جودن ، فهما تضمان ستة وستين وثلثمائة نص من بينها جملة من الأمثال ، وهذا يعني أن السومريين والبابليين شاركوا في هذا اللون من الإنتاج الأدبي ، وأن الكثير من حكمهم توشك أن تكون أمثالا أو عظات دينية ، ثم أن الأفكار التي تدور حولها تلك الأمثال لا سيما ما كان خاصا منها بالوجود ، يشبه تلك التي جاءت في التوراة على لسان ايوب .

وثمة قصة للسومريين عن أيوب سومري عاش بينهم كشف عنها كرامر ، تكاد تكون مثيلتها بعد ذلك في الأدب البابلي صورة منها . وهذه القصة البابلية جاءت في ألواح عدة تحكي مأساة مؤمن ابتلاه ربه . وهي

تبدأ بمناجاة هذا المؤمن ربه ، ثم تنتهي بحوار بين هذا المؤمن وصديق له ، وكان «دورم» هو أول من جلا لنا هذه الأسطورة سنة ١٩٢٣ . وفي عام ١٩٥٢ عثر چان نوچيرول على نص أبعد قدما من هذا يرجع الى عهد بابل القديم ، منقوش على لوح حفظ بمتحف اللوفر الآن . وهو يحكي قصة رجل عادل حلّت به المصائب من كل جانب غير أنها لم تزعزع إيمانه ، ونقرأ له وهو يستمع الى كلمات الرب : «السبيل تحت قدميك معبّد ، وقد عمّتك البركات ، واني عنك لراض ، ولسوف تَسْلم الى الأبد» . وباستجابة الرب لدعاء هذا المؤمن خرست ألسنة اللائمين تماما كما جاء في قصة أيوب التي أوردتها التوراة .

وهذا الذي وجدناه عن الحياة الدينية نجد كثرة غيره عن حياتهم تشريعا وتاريخا ورسائل ووثائق . فهناك قانون حمورابي الذي سبق ذكره ، ويعدّ أقدم تشريع مكتمل الجوانب[1] عرفته بلاد ما بين النهرين بل والعالم أجمع . ويضم اثنتين وثمانين ومائتي مادة أوصى بها ملك بابل في القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وكانت النصوص تعرض عليه ليقرها بعد صياغتها . ومن قبل حمورابي كان ثمة مشرّعون آخرون هم : ليبت عشتار خامس ملوك أسرة إيسين (حوالي ١٨٦٥ ق . م) ، ثم شريعة مملكة أشنوناك ، (حوالي ١٩٢٥ ق . م) ثم أورنامو من ملوك الأسرة الثالثة في أور (٢٠٥٠ ق . م) ، وتتميز تشريعات حمورابي في جملتها بأسلوبها الجليّ وبإيجازها الدقيق ، ومنها على سبيل المثال :

مادة ١٤ – إذا سرق أحد طفلا ، حقّ عليه الموت .

مادة ٢٥ – إذا خف أحد لإطفاء نار اشتعلت في منزل وامتدت يده الى شيء مما يحوي وسرقه ، حقّ عليه أن يلقى في النار نفسها .

مادة ٢١٨ – إذا كان الطبيب سببا في قطع عضو لجريح حر وكان ذلك عن إهمال قطعت يداه .

مادة ٢٢٩ – إذا بنى مهندس بيتا لإنسان وجاء غير محكم ووقع على صاحبه ، حقّ الموت على المهندس .

مادة ٢٣٠ – وإذا كان المقتول ابن صاحب البيت ، حقّ الموت على ابن المهندس .

---

(١) إذ يوجد قبله تشريع أور – نمّو ، ومن ثم تشريع مدينة أشنوناك .

٢ أدبُ المراسلات

والى جانب هذه القوانين التي شرعت من أجل حياة اجتماعية سليمة كانت ثمة قوانين أخرى أشورية عثر عليها مدوّنه في مدينة أشور على ألواح من الصلصال فيما بين القرنين الخامس عشر والثاني عشر قبل الميلاد .

ولقد رأينا للسومريين والبابليين قدمائهم ومحدثيهم ثم للأشوريين ، عناية بتاريخ دولهم ، فهناك نصوص كثيرة عثر عليها تسجل حكم الملوك وما جرى على أيديهم لا سيما فتوحاتهم وغزواتهم ، وكانت هذه النصوص في دقتها وضبطها من أهم المصادر التي اعتمد عليها بعض المؤرخين . ومما هو جدير بالملاحظة أن وصف المعارك في تلك النصوص القديمة منذ عهد تجلات بلاصر الأول الى عهد أشور باني بال قد جاء أقرب الى السرد الممل بطوله وتكراره ، غير أنه مع ذلك لا يخلو أحيانا من لمسة خيال ، مثل قول سنحاريب وهو يقص غزوته لفلسطين حين يصف سجنه للملك حزقيا : « لقد سجنه كما يسجن عصفور في قفص » . غير أنه على هذا قد جمع لنا أحداث حقبة تمتد نحوا من ألف وخمسمائة سنة أصدق جمع وأدقه .

وانا لنجد من بين هذه النصوص المدونة عددا من الرسائل قل أن نجد مثله في الحضارات القديمة . فثمة مجموعة من الرسائل يرجع عهدها الى الأسرة البابلية الأولى ، أي مع بداية الألف الثاني ، وهي تدلنا بكثرتها على مدى سيادة هذا النوع من الكتابة ، وهي الى جانب ما فيها من تقارير رسمية تضم مكاتبات خاصة تتناول الكثير من حياة الناس اليومية ، ومن بين هذه المكاتبات خطاب من الملكة شيبتو الى زوجها الملك زمري ليم — وكان قد رحل عنها في حملة — تقول فيه على لسان رسولها الى الملك : « قل لسيدي : هذا حديث خادمتك شيبتو . القصر على خير حال ، وسلامتك في صحة وعافية هي كل ما أرجوه ، وإليك أرسل هذا الرداء وذلك المعطف وهذين القوسين وتلك الجرار الثلاث ، وكلها من خير ما يهدى » . وثمة نسخة من معاهدة لحلف دفاعي بعث بها جاسوس لملك ماري نجد فيها : « من ريم سين الى حمورابي . فلأجمع رجال بلدي ولتجمع أنت رجال بلدك ، واذا ما بادرك العدو بالهجوم فلسوف يكون رجالي الى جانب رجالك ، كما سوف تسرع سفني إليك ، واذا ما تحول العدو عنك اليّ فليكن رجالك وسفنك الى جانب رجالي وسفني » .

وهذا خطاب للملك شمش أدونائب ملك ماري : « حتى متى نرعاك . فأنت لا تزال تبدو صغيرا لا رجلا ذا لحية ، وعلى حين يقاتل أخوك هنا الداويدوم[1] تخلد أنت هناك الى أحضان النسوة ، كن رجلا » .

---

(١) كلمة غامضة في لوحات ماري . ويري البعض أن المقصود بها شخص له شأنه .

وليس غريبا أن نجد لهؤلاء السابقين ما نجده لنا اليوم من فكر وعاطفة ، فالإنسان في وجوده الأول هو الإنسان في وجوده الحاضر يضيف ما يضيف ولكنه لا يمس الجوهر إلا في قليل .

ولقد كان لهذا الأدب « أدب المراسلات » أثره في حياة ما بين النهرين كلها ، فعمّ كل شيء حتى ما يتصل بالمكاتبات العسكرية ، نحس هذا في الخطاب الذي يتناول إحدى حملات سرجون الثاني ، ففيه يتجه الملك الى آلهة أشور قائلا : إلى أشور رب الأرباب ذي السيادة والجلال الحالم في أهار – ساج – جال – كور – كور – را – معبده العظيم : أقدم إجلالي .

وبعد أن يضمّن الملك رسالته شيئا عن الأرباب والربات والمدينة وسكانها والقصر ، يمضي فيقول : الأحوال خير كلها لي أنا سرجون والجندي . وحتى ذلك الكاهن الكبير الذي يدين بعظمتك .

ثم بعد هذا بيان طويل يقع فيما يربى على أربعمائة سطر خط على لوح كبير كتبه نابو – شاليم – شانو ، كبير كتبة الملك وطبيبه الأول وأستاذ الفنون .

ومما لاشك فيه أن هذا النتاج الأدبي الضخم كان من ورائه عدد كبير من الكتبة دُرّبوا في مدارس خاصة . وكان كل ما يكتب يسجل على ألواح صغيرة من الصلصال ، وهذا مما حفظها سليمة حتى وقتنا هذا ، وكانت ثمة مكتبات كبيرة فيما بين النهرين من أشهرها كما قلنا مكتبة نينوي .

ولقد كانت أشور باني بال يجمع الى قدرته العسكرية تمكّنه من اللغة والأدب . وكان فخورا بأنه قارىء كاتب ، وهذا ما حُرمه الكثير من الملوك من قبله ، وإليه كان الفضل في تدوين تراث من سلف وأساطيرهم . ولولا هذا ما وقع چورج سميث عالم الآثار الأشورية في الثالث من ديسمبر ١٨٧٣ على قصة الطوفان كما جاءت على لسان البابليين من بين آلاف من اللوحات التي وجدت مدفونة تحت أرض نينوي ، وهي الآن من ذخائر المتحف البريطاني .

ويدلنا ذلك التراث الأدبي الحافل على ما كان لهذا الشعب العريق من فلسفة ، ثم على ما كان له من عقيدة دينية أخضعت لسلطانها جميع مظاهر الحياة الأدبية والفنية .

٣ آلهة العراق

كان للسومريين عديد من الآلهة لا يجمعهم حصر ، فكان لكل مدينة إله كما كان لكل أسرة إله ، ولكل مظهر من مظاهر الحياة إله حتى لقد بلغ تعداد أسمائهم نحوا من خمسة آلاف إله . وكانت المعابد لا يكاد يخلو منها ركن يضم إلها ، ولكل معبد كهنته الذين اضطردت الزيادة في أعدادهم لكثرة ما أنشىء من معابد ،

وكانوا الى جانب ما يستولون عليه من نذور مختلفة ، يزحمون على الناس حياتهم العامة تجارية أو سياسية فلا يكاد يبرم في هذه أو تلك شيء إلا عن أمرهم ، وكما ملكوا زمام الناس ملكوا أحيانا زمام الملوك لا يستطيعون أن يدبّروا أمرا إلا عن مشورتهم .

وكانت العبادة عند السومريين والبابليين ، مبعثها الخوف من شرور الحياة والأمل في أن يعيشوا دنياهم آمنين وادعين ، فلقد كانوا يعيشون لدنياهم ولا يفكرون في أخراهم بنعيمها وشقائها . وكانت صلاتهم لآلهتهم وقرابينهم التي يقدمونها لهم هي لدفع أذى من مرض أو شر أو لطلب جاه ورغد ، أو للعصمة من زلة تجرهم الى كارثة . وهكذا كان دينهم لا يشغلهم بآخرة ، بل بالدنيا وحدها بنعيمها وهنائها . من أجل ذلك أفرطوا في الخضوع للكهنة الذين كان إليهم وصلهم بالآلهة وجلب رضاها عنهم . ومن أجل ذلك كان النساء يهبن أنفسهن لخدمة المعابد ، ولا ضير عليهن في أن يأتين كل ما يطلبه إليهن الكهنة ، وما كان الآباء والأهلون يجدون في ذلك غضاضة بل كانوا يعدون دخول بناتهم الى تلك المعابد فخرا أي فخر ، وكانوا يقيمون لذلك حفلا تقدم فيه القرابين .

تلك كانت نظرة السومريين والبابليين الى الوجود بما فيه وما وراء ذلك من آلهة . أما عن نظرتهم الى هذا الوجود بآلهته كما تنطق بذلك آثارهم الأدبية ، فلقد كانت شيئا آخر ، إذ كانوا يرون أن للكون ، وما يضم من مواد وظواهر ، ذوات كذواتنا ، ولكل ذات من تلك الذوات وجودها الخاص بها حياة وإرادة ، نحس هذا جليا في ذلك الخطاب الموجه للملح :

أيها الملك الطاهر المنبت
يا من جعلك الاله «انليل» طعاما للآلهة
... فما من مائدة في إيكور إلا وأنت حاضرها
ولا ينبعث بخور لإله أو ملك إلا وأنت عنصر من عناصره
حلّ عني قيود السحر وأغلاله
تلك القيود والأغلال التي أقعدتني عن العمل ، وجلبت لي الأمراض
أمط عني السحر كي ألهج بذكرك
كما ألهج بذكر خالقي وأسبّح لك

ومثل هذا الخطاب الموجه الى دقيق القمح وقد قدم قربانا للآلهة

بك أبعث لإلهي الغاضب عليّ
فأنت خير من يرضيه عني

٤ آلهة السماء

وهذه النظرة التي كان ينظر بها البابلي الى تلك الأشياء على أنها ذات حياة وإرادة لم تكن مجزأة بتجزؤ المواد والظواهر، بل كانت تلك للجوهر كله ، فلم يكن ينظر للحجر قطعة قطعة ولا للملح ذرة ذرة ، ولا للقمح حبة حبة ، بل كانت نظرته شاملة لجوهر كل شيء بجزئياته ، وما يكون للجوهر من خصائص يكون لجزئياته. فاعتقاد البابلي أن للحجر جوهرا وللملح جوهرا وللقمح جوهرا وهكذا ، وما يتصف به هذا الجوهر تتصف به جزئياته . فالبابلي لم يكن يعطي الحياة والإرادة لكل جزئية على أنها مستقلة عن جوهرها بل كان يعطيهما للجوهر ذاته ، وما دام هذا الجوهر يملك تلك الحياة وتلك الإرادة فهما لجزئياته على التبعية ، وكانت ثمة صفات جامعة لكل جوهر تميزه عن غيره ، وكانت من تلك الصفات المميزة الجامعة لحجر الصوان مثلا : سمرته وثقله وصلابته وقابليته للكسر.

وخير ما نقدمه عن تلك النظرة للأشياء عند البابليين ما يحكى من أن حجر الصوان عصى يوما الإله « نينورتا » ، فعاقبه الإله جزاء عصيانه بأن يصير رحى للطاحون ، تماما كما ينال شخص أذنب عقاب ذنبه ، وإذا هذا العقاب يلاحق قطع الصوان جميعا أينما كانت . وهذا ما يحكى عن القصب الذي رضيت عنه إلهة الموسيقى « ندابا » فخلعت عليه اسمها وفعلها ، فإذا هو يتخذ مزامير تنبعث منها تلك الأصوات الشجية ، أو يصنع أقلاما تجري بها أيدي الأدباء شعرا مرنّما ، تستوي في ذلك كل قطعة من القصب ، فرضي الآلهة شامل لها جميعا ما كان وما لم يكن . وقد صور البابلي الإلهة « ندابا » على هيئة امرأة وقد نبت من كتفها القصب ، يعني بذلك أن القصب منها خُلق ومنها استمد الحياة .

هذه هي نظرة البابلي لظواهر الطبيعة جمعاء ، وما تضمه بين أحضانها من مواد لا تفرقة بينها وبين نظرته للإنسان نفسه ، يعطيها من الحياة والقدرة والإرادة ما يعطيه للإنسان ، ويتبين هذا جليا في كلمته الى النار وهو يتخيلها شخصا حيا قادرا يريد أن يبطش وينتقم :

أيتها الشعلة الساطعة المضطرمة
نقمة السماء ، أنت ببطشها الشديد
وحكمها العدل كما هو القمر وكما هي الشمس

بين يديك ظلامتي ، وها أنذا منتظر قضاءك
فلتلتف ألسنة لهيبك على كل من سحرني
رجلا كان أو أمرأة .

وكذا كانت نظرة العالم القديم كله الى الطبيعة بظواهرها وموادها لا تباين بينها وبين نظرته للإنسان . ولقد أمعن فخال الآلهة هم الآخرون أناس خلقوا على صورتهم . وهكذا كان الإنسان في نظرة العالم القديم هو محور الوجود كله بآلهته وظواهر الطبيعة منه ، وكل مازاده السومري والبابلي على ذلك هو تنظيمه لتلك الصلات بين ظواهر الطبيعة والإنسان ، وكأنها كلها مجتمع واحد تؤلف بينه روابط اجتماعية كتلك التي تؤلف بين مجتمع إنساني .

وأول ما كانت تلك النظرة مع منتصف الألف الرابع قبل الميلاد حين ساد بلاد ما بين النهرين حكم ديمقراطي وان كان على صورة بدائية ، فكانت السلطة العليا يتولاها مجلس من الكهول الأحرار ينتخبون من بينهم رئيسا عليهم لمدة بعينها فإذا ما انتهت أقالوه ، وأما تصريف حياتهم اليومية فكان ثمة مجلس من الشيوخ يتولاها .

من هنا كانت نظرة ابن بلاد ما بين النهرين الى الوجود كله المحيط به الذي كان يرى نفسه جزءا منه بجماده وحيوانه وظواهره . فلم يكن غريبا عليه أن يعدها جميعا معه أفرادا في تلك الدولة التي تصورها ، لها جميعا حقوقها كما له حقوقه مع تفاوت بينها ، لكل جزء حقه في الحياة على وفق ما تخيله له ، وعلى قدر قيمة هذا الجزء ووظيفته في الوجود تماما كما للإنسان : طفلا وشابا وشيخا ورجلا أو امرأة وحرّا أو عبدا .

واذ كانت القوى الكونية هي مبعث خوفه وفزعه فلقد جعل إليها زمام الكون تشارك في ذلك مجلس الآلهة ، وهي معه مصدر السلطة العليا التي إليها مناقشة الأمور وتنفيذها .

وإذ كانت السماء بصواعقها والعواصف بعنفها والأرض بزلازلها والماء بثوراته هي جميعا مثار فزعه فلقد جعل منها أعظم الأعضاء شأنا في مجلس الآلهة .

وكانت السماء بسموها وجلالها مناط نظر البابلي ومسرح فكره كلما مد إليها بصره ردّه حاسرا ، وأنّي سرح فيها فكره ضمه إليه حسيرا كليلا ، من هنا كانت هيبته لها وخشيته منها ، ومن هنا كانت تسميته لها «آنو» أي الهيبة السماوية ، وجعلها مقرا لذلك الإله المهيب الذي لولا حلوله فيها لم تكن شيئا مذكورا ، فهيبتها به وبسكناه منها .

وحين جعل البابلي السماء بإلهها مبعث الهيبة جعل كل هيبة يملكها الإنسان منها . وليست تلك الهيبة التي يملكها غير شعاع من آنو الذي غدا عند البابلي سيد الآلهة ومصرّف أمورهم ، وما من حاكم على الأرض الا وهو يستمد نفوذه منه . وما هيبة الأب التي تبسط جناحيها على من يليه غير قبس من هيبته ، وكان التاج والصولجان من سمات رب الأرباب «آنو» ، وعنه انتقلت الى ملوك الأرض .

وكان زمام الكون أجمع في قبضة يده لا يخرج شيء عن أمره ، ووفق طاعته يجري نظام الكون وتسير قوانين الطبيعة . وكما انتظم سلطانه الكون من الاضطراب كذا انتظم سلطانه شئون الإنسان من الفوضى فجرت على ذلك النسق الرتيب .

ويتمثل لنا جبروت «آنو» وخضوع الآلهة له في هذه الأسطورة البابلية التي يتجه فيها الآلهة له قائلين :

أمرك مطاع يا آنو
وما طاعتنا للملوك إلا من طاعتك .
لك الكلمة العليا رب الأرباب
ومن ذا الذي يعصي لك أمرا
ونظام الأرض والسماء بمشيئتك
وهل يخالف إله عن أمرك

ربّ الصولجان والخاتم
لك التاج المقدس
بإجلالك تذل العواصف
وبهيبتك استويت على عرش الآلهة

٥ إنليل رَبّ العَواصِف

وكانت العواصف في عنفها وإتيانها على ما بين أيدي الناس وذهابها بما يملكون هي القوة الثانية التي رهبها البابلي بعد السماء ، وإذ خص «آنو» بربوبية السماء خصّها هي بربوبية ما بين السماء والأرض وسمّاها

« إنليل[1] » باسم الإله الذي يرسلها عن أمر الآلهة مجتمعين في مجلسهم حين يسخطون على مدينة من المدن أو قوم من المغيرين على بابل . وفي تلك الكلمات يتجلى لنا ملك إنليل للعواصف وتحريكه لها :

مع بكاء الشعب وعويله
أرسل إنليل العواصف
ريحا تحمل الدمار والهلاك
تسبقها الصواعق المحرقة نذيرا بها
وتحملها على طياتها سموم الصحراء اللافحة
فإذا الدمار يخيم على أور
وإذا هي من بعد ذلك أطلال
قد غصت السبل بجثث الموتى
وأصبحت الحقول هشيما
بعد أن كانت غضة تتأود عيد انها

وكما كان « إنليل » المنتقم ممن تسخط عليه الآلهة كذلك كان على رأس جيوشها في حربها مع من يثير حربا عليها ، وهذا ما فعله بعدوة الآلهة « تعامت » . وهكذا كان « إنليل » القوة الباطشة بمن يخرج على السماء يريد أن يزعزع من سلطانها . وإذ كان أمر السماء مطاعا لا خيار فيه لذا كان على « إنليل » أن يلزم به الجميع قهرا وقوة . وكما كان على الآلهة أن تخضع طائعة مختارة لكل ما يقول به «آنو» لأنه دستور الكون الذي به صلاحه ، كذلك كان على « إنليل » أن يقضي على كل خارج على سلطان الآلهة ، شأنه في ذلك شأن الجيش في الدولة . وإذا كانت الدولة لا تقوم إلا بجيش يحمي سلطانها كان « إنليل » هو العماد الذي يقوم عليه المجتمع الكوني . واذ كان « إنليل » هو الدعامة التي تقوم عليها الدولة وهو يدها الباطشة كان يجمع الى الاطمئنان به الخوف منه . لذا كان مناط التعويل والخوف ، عليه يعول الإنسان ومنه يخاف .

ولقد أطلق أهل سومر وبابل على تلك القوة الإلهية الكامنة في باطن الأرض التي إليها إخصاب النبات واخضراره ونماؤه اسم «نن–تو» أي سيدة الولادة وصوّروها امرأة ترضع طفلا وقد أظلّت بردائها جملة من أطفال ، إشارة الى أنها أم الأطفال جميعا منها يولدون ، كما أنها أم الآلهة ، تهب التناسل من تشاء وتحرمه من تشاء . وهذه القوة التي إليها حياة النبات الذي به وجود الإنسان والحيوان هي التي أكسبتها مكانة لا تقل عن مكانة آنو وانليل .

وكانت نظرة أهل ما بين النهرين الى الماء على الأرض على أنه جانب من جوانب الأرض . وهم وان أضفوا عليه شخصية مستقلة وجوهرا خاصا إلا أنهم نظروا إليه والى الأرض التي تضمه نظرة واحدة تمثل الأرض فيها الجانب المتلقي ، والماء الجانب المعطي ، تماما كما يكون بين الأنثى والذكر في حركة ايجاد متصل ، لذا جعلوا من الأرض أنثى ، وجعلوا من الماء ذكرا ، وعرف هذا الإله بإسم انكى ثم بإسم إيا .

---

(١) هذا الإسم مركّب من « إن » و « ليل » ، ويعني السيد الهواء .

وتوسعوا في وصفهم للماء بعد أن تأملوا حركته الدائبة في فيضه وغيضه واستقراره في الأجواف السحيقة وسيلانه على وجه البسيطة فنسبوا إليه الفكر الواعي والروح الخالقة ، كما وصفوا انحداره من المرتفعات الى الوديان ، وانعطافه أمام الصخور والجنادل بأنه الماكر الخادع المحتال . وعنه يفيد الحكام العقل والفكر ، ومنه يفيد الصنّاع المهارة والحذق ، وبه تسكن النفوس الثائرة ، وبتعاويذه التي يتلوها الكهنة تطرد الأرواح الشريرة .

وخير ما يمكن أن نحدد به وظيفته في الكون – كما أراد له سكان ما بين النهرين – هو أنه وزير آنو للزراعة والري ، إليه جريان الأنهار وتذليل مجاريها ، وبه تغالب المصاعب ومنه يستمد النصح ، وعلى يديه الوفاق والتّصالح .

٦ ظواهر الكون

وكما خصّ ساكن ما بين النهرين آلهة كبارا بقبضهم على زمام الكون خص آلهة آخرين دونهم بالتصرف في ظواهر الكون ، وأعطاهم من التقديس ما أعطى كبار الآلهة وجعل منهم جميعا وحدة مقدسة على اختلاف درجاتهم . وكان للبابليين أيامٌ للآلهة يقدسونها ويحتفون فيها ، أخصّها يوم بعثها ويوم مماتها . من ذلك ما كان منهم مع الإله تموز ، فلقد كانوا يوم ذكرى مماته يرون مولولين باكين ، كما كانوا يوم ذكرى بعثه يرون فرحين مرحين . وثمة أسطورة تقول : أن تموز كان راعي غنم ، وأنه كان يوما يسرّح غنمه في ظل شجرة ، وكان هذا الظل يخيم على الأرض كلها ، فرأته عشتار المتعطشة الى الحب فأحبته وهامت به . فتزوجها تموز وعاشا حياة سعيدة الى أن افترسه خنزير بري فاحتواه باطن الأرض « أرالو» الذي هو جحيم الأموات ، فغلب الحزن عشتار ولم تقو على الحياة دون تموز ودفعها ذلك الى أن تسعى للقاء أختها «ايرشكيجال» حاكمة الجحيم تسألها أن ترد إليها تموز.

ولم تكد عشتار تدخل على أختها حتى حركت الغيرة في قلبها إذ كانت عشتار ذات جمال فتان . وهنا أمرت الأخت حراسها بأن ينزعوا من عشتار ثيابها وحليّها حتى تبدو عارية كما تقضي بذلك سنن الجحيم .

وتمضي الأسطورة تقول أن ايرشكيجال لم تستجب لاسترحام أختها عشتار وأمرت بسجنها في قصرها وسلطت عليها أمراضا ستين تعمّ جسدها كله فلا تعود لها قوتها ولا يعود لها جمالها .

وحين غابت عشتار عن ظهر الأرض غاب عنها الحب ، فلم يعد رجل يميل الى امرأة ، واستوحش الحيوان الذكر من أنثاه ، وجمد النبات عن أن تلقّح ذكرانه إناثه . وجمدت الحياة على الأرض ، فإذا البشر الى انقراض ، وإذ الحيوان الى الفناء ، واذا الشباب الى ضمور وانزواء ، واذا الآلهة وجلة حين ترى أن قرابين البشر اليها تقل يوما بعد يوم . وهنا هبت الآلهة تأمر ايرشكيجال بأن تعيد عشتار الى الأرض . ولكن عشتار لم تطب نفسا بهذا إلّا إذا عاد معها زوجها تموز . فعادا معا الى الأرض تموز وعشتار في أبهى زينتهما ، وبعودتهما الى الأرض عادت إليها الحياة فعاد الزرع غضا مونعا ، وأنس كل أليف بأليفه ، وأشرقت الأرض بنور الربيع .

وثمة في التراث الأدبي البابلي الكثير مما يشيد بتمجيد الآلهة ويحمل الضراعة والإنابة والتوبة ، من ذلك .

إني يا إلهي عبدك المنيب
أدعوك دعوة من أثقلته الذنوب
وقلبه يخفق أسى وحسرة
نظرة منك بها حياة المرء
فانظر إليّ وهبني منك عطفا
واقبل دعواتي
وخذ بيد عبدك
من هذه الحمأة التي تورّط فيها
وقرّبه منك
وأبدلني بالذنب رحمة
وسخّر الرياح بأن تحمل عني
ما حملت أنا من إثم
وجرّدني من ذنوبي كلها
كما تجرّد عني ثيابي
واصفح عني أنا الضارع الذليل
كي يمتلئ قلبي غبطة
كتلك التي يمتلئ بها قلب الأم حين تضع
وقلب الأب بإبنه .

٧ الطاعة أساس انتظام الكون

وحين عدّ سكان ما بين النهرين الكون دولة أساسها طاعة ما هو أدنى لما هو أعلى ، ولولا هذه الطاعة لم يستقم لذلك الكون نظام أو استقرار ، عدّوا الطاعة كبرى الفضائل وأخذوا أنفسهم بها في حياتهم الخاصة والعامة ،

فعلى كل صغير أن يطيع من هو أكبر منه ويحترم أمره ، وآمنوا بأن المجتمع الذي يفقد الطاعة والاحترام سرعان ما تنهار أركانه . وكان لهم في ذلك أسوة بالآلهة فلقد تخيّلوهم درجات ، للفرد إله وللأسرة إله وللإقليم إله ، وهكذا الى أن يبلغوا الإله الأعظم . وعلى كل إله من هؤلاء أن يطيع من هو فوقه ، وهم حين نظموا الآلهة على تلك الدرجات أخذوا أنفسهم بألا يضرع الفرد فيما ينويه إلا الى إلهه الخاص ولا يستشفع به إلا الى الإله الأعظم ، وفي هذا يقول داعيهم :

« ومن هذا الذي يملك أن يقوت نفسه إن تخلّى عنه إلهه هو ،
ثم من ذا الذي يخال أنه قاهر عدوّه بذراعيه دون عونه » .

ولقد كان لكل أسرة في بيتها معبدها الخاص بإلهها ، فيه يضرعون إليه ويقدمون قرابينهم توسلا إليه وتضرعا .

والى هذه الطاعة كان سكان ما بين النهرين يعزون ما يسود مجتمعهم من مثل عليا ، كما كانوا يعزون إليها ما يستمتعون به من ظفر على أعدائهم برعاية آلهتهم لهم ، ونجاح في دنياهم يتمثل في سبوغ العافية وتمام الصحة وطول العمر وكثرة المال والعيال وعلو المكانة .

وكان الواحد منهم إذا ما أحس ضائقة عزاها الى سخط إلهه الخاص به عليه وانصرافه عنه ، عندها كان يتجه إليه ضارعا كي يبقى له شفيعا للإله الأعظم لينكشف عنه ما نابه ، وهذه إحدى ضراعاتهم في ذلك :

كيف تخليت عني يا إلهي
وهل ثم من يخلص إخلاصي ؟
كُن شفيعي عند مردوك
وأنت ذو الحظوة عنده
أن يزيح عني الحجب
كي انظر إلى وجهك
وألثم قدميك
ولتشمل أفراد الأسرة برحمتك
ولا يغيبنّ عني عونك .

وكما كان ذلك الإله الخاص وسيطا لجلب نفع ودفع ضر كذلك كان الوكيل عن الفرد في محكمة الآلهة للحصول على حكم عادل ، فلم يكن بلوغ هذا من الآلهة بالأمر الهين الذي لا يكون دون هبات وضراعات وشفاعات وإلحاح في الطلب .

٨ التمـرّد على الموت

وعلى حين بقيت الدولة الكونية كما هي لم تتغير إلا في القليل ، فلقد تطورت الدولة الإنسانية خلال الألف الثالث قبل الميلاد تطورا كبيرا ، وطالع حمورابي الناس بقوانينه في الألف الثاني كما أسلفنا ، تلك القوانين التي تسوّي بين الناس في العدالة وتنقض ما ساد من قبل من أن العدالة منحة إلهية . ولقد ظهرت نتيجة لهذا قضايا كبرى شغل بها الإنسان ، منها قضية الموت وقضية البلايا التي تقع للصالحين ، كما شغل الفكر بما يقع للإنسان من ألم ، وبما يحس من مآس ، وبما يعرض له من ظلم ، وبما يلحقه من مرض ، ثم ما يدركه من فناء . ولقد ظهر هذا أوضح ما يكون في الملاحم الأدبية الشعرية ، من ذلك ملحمة جلجامش منذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد . وتحدثنا هذه الملحمة أن جلجامش كان حاكما لمدينة الوركاء وكان ظالما في حكمه قاسيا على رعيته ، فاستغاث شعبه بالآلهة أن يسلطوا عليه ندا له ، واستجابت الآلهة وخلقت إنكيدو.

وكان إنكيدو هو الآخر قويا شجاعا ، وسرعان ما انعقدت الألفة بين الندّين جلجامش وإنكيدو ، وخرج الاثنان معا الى غابة أرز ، وهناك ظهر لهما وحش يدعى حواوا كان يحرس الغابة لإنليل . وتراجع إنكيدو قليلا ليرى ما سوف يفعل جلجامش ، ويحسب جلجامش أن إنكيدو تراجع عن خوف وهلع فيقول له :

أراك هبت الموت فأين منك شجاعتك
خلّني وحدي أواجهه
واستصرخني فسأقدم غير هيّاب
ولئن مت فلسوف تحيا من بعدي سيرتي
ولسوف يقولون : لم ينكص عنه حواوا ، ومات وهو يصارعه .

ثم كان أن أقدما معا وقضيا على حواوا . ورأت ذلك من أمرهما الإلهة «إنانا» فمال قلبها الى جلجامش غير أنه أعرض عنها فعزّ ذلك عليها فأرسلت ثور السماء ليقضي عليه . ولقياه الصديقان معا وحملا عليه حملة فقتلاه ، وأغراهما النصر بعد النصر فاستكبرا استعلاءً على الآلهة ، وقضى إنليل على إنكيدو بالمرض ثم بالموت انتقاما منه لقتله حواوا .

وعزّ على جلجامش أن يرى صديقه يموت بين يديه وأبى أن يسلم بموته وأبقاه الى جانبه ولم يسمح بدفنه أملا في أن تعود إليه الحياة ويسمع صوته . وبقي على تلك الحال أسبوعا رأى بعده الدود يتساقط من أنفه فأيقن بموته ويئس من عودة الحياة إليه ، ومضى على وجهه يهيم في الأرض ناقما على الموت باحثا عن حياة أبدية ، وأخذ يعبر المسالك الممتدة الى حيث الجبال التي تغرب وراءها الشمس . وانتهى به السعي الى مضيق قد غشى الظلام جوانبه ، وطال به السير فيه حتى خال أنه لن يخرج من حلكته ، وإذا هو آخر الأمر على شاطيء بحر فسيح وليس ثمة من أمل يهديه الطريق الى تلك الحياة الأبدية التي ينشدها ، ويحس كأن صوتا يهمس في أذنيه :

عبثا تحاول أن تجد تلك الحياة الأَبدية التي تنشدها يا جلجامش
فمنذ أن خلقت الآلهة الإنسان
قدّرت عليه الموت
فاستمتع بحياتك الدنيا
مرحا راقصا عازفا
وقر عينك بأهلك وأبنائك
فهذا نصيب المرء من الحياة

وتابع جلجامش السير فإذا هو يلقي أوتاناپشتيم ، الذي قص عليه قصة الطوفان قائلا أنه قد عرف نبأ قرار الآلهة إغراق مدينة شوروباك القديمة بالطوفان عن طريق الإله « ايا » ، وكان قد هرع الى الكوخ الذي يسكنه وأخذ يطوف به وهو يكرر ما سمعه من الآلهة دون أن يهمس به مباشرة في أذن أوتاناپشتيم حتى لا يتهم بكشفه أسرار الآلهة للبشر. ومضى أوتاناپشتيم في روايته لجلجامش قائلا أنه كان نائما فرأى فيما يشبه الحلم طوفانا ، وأنه يصنع سفينة يحمل فيها أسرته وممتلكاته وحيواناته فينجو بذلك من الطوفان .

صنع أوتاناپشتيم الفلك كما أوحى إليه في الحلم على هيئة صندوق مربع يبلغ طول كل ضلع فيه مائة وعشرين ذراعا بابليا [أو ما يقرب من ستين مترا] وجعلها من الداخل سبعة طوابق ، قسّم كل طابق منها إلى سبعة أقسام ، ثم غطاها بكميات هائلة من القار والزيت والحمر حتى لا ينفذ الماء الى داخلها ، وجعل لها بابا واحدا ونافذة واحدة ، ويغلب على الظن أنه جعل لها دفة عهد بإدارتها الى ملاّحه « بوزور أمورّو » ، ثم قاد قطعانه إليها وأركبها من كل زوجين اثنين وجمع فيها ما يملك من ذهب وفضة ، وحمل عشيرته والعمال الذين أعانوه على صنعها ، ثم ركب الى جانب ملاّحه « بوزور أمورّو » وأغلق الباب عليهم وبقى ينتظر الكارثة .

ظهر الفجر من وراء الأفق ، وظهرت معه غمامة داكنة يزمجر وسطها « أداد » إله العواصف ، وأقبلت شولات وهانش منذرتين بقدوم الطوفان من فوق الجبال ، وأتى إيراجال ونزع مربط السفينة في عنف ، وأقبل

نينورتا مطلقا الدمار والرعب ، وأتى آلهة الأنوناكي يلوّحون بمشاعلهم ويحرقون اليابسة التي أخذت تنكمش بفعل النار التي كانت ألسنتها تتصاعد الى السماء ، ثم مالبث الظلام أن غلّف كل شيء وأقبل أداد مرسلا الهلاك والخراب .

تكالب الطوفان وأثار الرعب في الآلهة فأخذوا يبحثون عن مهرب ، وصعدوا الى سماء آنو ، وجلسوا القرفصاء على أبوابها منكمشين ، وأمسكت بهم الرعدة التي تمسك بالكلاب المذعورة رغم ألوهيتهم ، والتوى لسان عشتار العذب وأخذت تصيح صيحات المرأة التي يعذبها المخاض وتردد :

« أو هكذا يكون مصير ما أنجبُ مصير سرء السمك تلتهمهم مياه البحار؟ »

وبقيت العواصف تكتنف الأرض والأمطار تعربد بها ستة أيام وسبع ليالي ، حتى إذا كان اليوم السابع هدأ الصراع الذي كان محتدما بين العواصف والسيول كصراع جيشين عنيدين ، وسكتت ثائرة البحر وخفت حدة الأعاصير وخمد الطوفان ، وانسكب نور النهار من جديد على أرض سكتت فيها الأصوات وتحول من كان يسكنها من البشر الى تراب ، واستطالت فيها الأعشاب حتى نافست أعلى الاشجار.

ورست السفينة على جبل نيسر[1] ورأى الآلهة السفينة فعرفوا في التو من أوحى بصنعها ، وما لبث أن سأل إنليل : «كيف استطاع بشر أن ينجو من الطوفان ؟ وقال الآلهة : ومن يستطيع سوى « إيا » أن يتصور تصميما لمثل هذا الفلك بكل ما يحويه ، إنه لا شك وحده واضع فكرته . »

انتظر أوتاناپشتيم سبعة أيام أخرى ، ثم أطلق طيرا لاستطلاع الشاطيء على عادة ملّاحي العصور القديمة . فبدأ بإطلاق يمامة ما لبثت أن عادت إذ لم تجد مكانا تحط عليه . ثم أطلق غرغارا عاد بدوره بعد قليل ، فأطلق غرابا لم يعد ، فاطمأن الى أن المياه قد هبطت وأنه يستطيع مغادرة السفينة ، وأسرع بإطلاق البخور ونحر ذبيحة للآلهة .

تصاعد عبق البخور الى الآلهة فاجتمعوا حول المحراب بينا كان أوتاناپشتيم يقدم قربانه وتزاحموا جميعا كالذباب عدا عشتار الإلهة العظمى التي لم تستطع نسيان الكارثة البشعة ، واستحثت الآلهة على منع إنليل من شهود طقوس القربان لأنه المسئول عن الكارثة .

وحين أقبل إنليل ساخطا على نجاة واحد من البشر والإفلات من المصير الذي أراده لهم جميعا حدثه إيا قائلا :

---

(١) المسمى الآن بير عمر جدرون أو بير أي موكورون ، والذي يبلغ ارتفاعه ٢٥٨٠ متراً ويقوم في سهل السليمانية في حوض الزاب الأدنى .

إنليل يا زعيم الآلهة
أيها المحارب الجبار
كيف استبحت لنفسك إثارة طوفان
دون أن تستمع إلى نصح الغير
وإذا كان من حقك أن تأخذ الآثم بإثمه
وأن تعاقب المذنب على ما اقترفت يداه
فإن من واجبك أن تكون رحيما أيضا
فلا تذهب في عقابك الى القضاء على الحياة
كن رحيما فلا تترك الموت يسود وحده

وقد كنت مستطيعا
أن تطلق بدل الطوفان
أسداً يفترس بعض البشر
أو مجاعة تقلل من عددهم
أو ترسل إله الطاعون ينهشهم جميعا .
وأصارحك
اني لم أكشف سر الآلهة للبشر
واني لم أفعل سوى أن أطلقت حلما
طاف في الكرى بذهن ذلك الحكيم ،
وأنه فهم وحده السر
فلتتدبّر إذن أمر حكمته » .

ويبدو أن إنليل قد اقتنع بضلاله وظلمه البشر ، فدلف الى السفين ، وأخذ بيدي أوتاناپشتيم وزوجته وجعلهما يسجدان أمامه ، ثم لمس جبينهما وباركهما قائلا :

« لقد بقيت يا أوتاناپشتيم بشرا حتى اليوم ، غير أنك سترقى الساعة أنت وزوجك الى مصاف الآلهة وستسكنان بعد اليوم المناطق النائية عند مصب الأنهار» .

* * *

وبعد أن انتهى أوتاناپشتيم من سرد قصة الطوفان لجحامش المشوق دائما الى الإفلات من الموت الذي يتهدد البشر جميعا ويظفر بالحياة الأبدية أخبره أوتاناپشتيم بأن هناك نباتا يمنح الأبدية لمن يأكله ، وقد ظل جلجامش يبحث عن ذلك النبات حتى وجده ، غير أنه خلال عودته الى بيته مال على جدول يستحم به وترك النبات على الشاطيء فخرجت من الماء أفعى واختطفت النبات ، وهكذا أفلتت الأبدية من الإنسان بينما ظفرت بها الأفاعي فهي لا تموت ، وكلما شاخت نفضت عنها جلودها الهرمة فيتدفق فيها الشباب من جديد .

وهكذا تلخص لنا تلك الملحمة كيف بدأ جلجامش ساخرا من الموت غير هياب منه ، ثم كيف استوحش منه حين رآه يأتي على صديقه ، ثم تحفزه للسعي نحو حياة أبدية ، ثم رجوعه بالخيبة والفشل ، لم يحقق شيئا مما كان يطمع ، حتى تلك الشجرة التي تعيد الشباب كانت من نصيب الأفاعي .

ويدرك جلجامش مصير الإنسان المعتم وتتأكد له استحالة الظفر بالخلود فيستغرق في اليأس والنحيب ويتوجع قائلا :

فيم إذن حملت جسدي الأثقال
وأي هدف سكبت له دم قلبي ؟
إنني لم أصب أي خير
ولم أسْد معروفا إلا للأفعى

وبهذه الكلمات الحزينة تنتهي ملحمة جلجامش المحتدمة العواطف دون أن تحقق شعورا بالتطهّر « كاثارسيس» الذي كانت تحققه التراچيديا الإغريقية ، ودون أن تنطوي على رضا بالواقع الذي لا مهرب منه ، وانما تنتهي وسط اليأس والاضطراب ، وقد تركت سؤالها الحيوي بلا جواب وظمأها بلا ارتواء وغليلتها بلا هدوء .

٩ ظلم الآلهة

وكذا تغيرت نظرة الإنسان الى ما يصدر عن الآلهة بعد أن اتضحت له مفاهيم خلقية لها قيمها ، وحين أخذ يطابق بين ما يصدر عن الآلهة وبين ما تمليه قيمه ، أخذ يحمّل الآلهة تبعة ما يصيب الأصل الصالح من خير وشر ، وجعل يعد هذا لونا من ألوان الظلم في الوجود . ولعل تلك القصيدة البابلية تفصح عن شيء من ذلك ، فهي تقول :

عشت أصلّي وأؤدي المناسك
أسعد ما أكون بعبادة آلهتي والاحتفاء بأعيادها .
وكذا أمرت أهلي أن يمجّدوا الآلهة تمجيدي
وكل ما يصدر عن الملوك من فعل حكيم عزوته إلى الآلهة .
تُرى هل أرضيت الآلهة بما فعلت ؟
فها هو ذا المرض يدبّ في أعضائي ويحرمني النوم .
وما أخذت الآلهة بيدي .

وهذه القصيدة كما تحمل من دلالة على أن التزام الفضيلة والعبادة والطاعة ليس هو السبيل الى النجاح أو الهناء ، وأن العقل مهما بلغ عاجز عن أن يبلغ سر الوجود ، تحمل كذلك لونا من ألوان الأسى الذي يفيض به قلب الإنسان عن ذلك الظلم الذي لا ينفك يعانيه . ثم تعود ثانية طامعة في رحمة السماء إذ هي أمل الوجود حين تدلهمّ الأمور وتعجز العقول عن أن تجد مخرجا .

وثمة حوار أدبي من بقايا الألف الأول قبل الميلاد يفصح عن ذلك الشك الذي ساد جميع القيم ، والذي كاد أن يزعزع الأسس الروحية لتلك الحضارة ويقف بها عاجزة عن مجاراة الفكر . وهـذا الحوار يدور بين عبد وسيد لا يكاد يستقر أحدهما على رأيه ، فاذا ما امتدح السيد فعلا امتدحه معه العبد وأطنب . وإذا ماعاد السيد يذم هذا الفعل ذمّه معه العبد وأغدق ، وأسوق جملا من هذا الحوار الذي يسمى «حوار التشاؤم» :

● وماذا عليَّ يا عبدي أن أهوى امرأة ؟
● الخير فيما تفعل ،
فكم يُذْهب هَوَى النساء الأحزان .
● ما أظنني فاعلا ذلك
● أكرم لك ألا تفعل ،
فما أشبه المرأة بالسيف المسلط على عنق الرجل .
● أعد لي ياعبدي ماء لأغتسل كي أصلي .
● ما أحسن أن يؤدي الإنسان فريضة الله ،
كي يطمئن نفسا .
سوف لا أفعل ياعبدي .
● أحسنت ،
ولسوف يجري ربّك في أثرك .
● واني لمتصدّق يا عبدي ،
عجّل ولسوف يتلقاها مردوك بيديه .
وماذا في ألا أتصدّق ياعبدي ؟
● ذلك خير ،
فبين أطلال المدن البالية
تختلط جماجم الموتى
خيارهم وأشرارهم .
● إذن فهل الخير ياعبدي
في أن يقتل كل منا صاحبه ؟
ترى هل ثمة إنسان طال فطاولت يده السماء
أو لفّ بذراعيه الأرض !
لا ياعبدي ، سأقتلك كي تمضي قبلي .
● وهل يطيق السيد أن يبقى بعدي أياما ؟

وهكذا نرى في جواب العبد الذي ختم به الحوار ، ما يعني أن الحياة لانفع فيها وأن في استمرارها ضربا من العبث .

١٠ اسطورة إنليل وننليل

ونجد أساطير ما بين النهرين تتجه كثرتها الى موضوعات ثلاثة رئيسة ، فهي تتكلم عن أصل الكون ، وذلك كما في أسطورة إنليل وننليل وأسطورة تلمون ، كما تتكلم عن نظام الكون كما في أسطورة انكى ، وثالث ما تتكلم عنه ظواهر هذا الكون كما في أسطورة خطبة إنانا .

وتحدثنا أسطورة إنليل وننليل أنه كان في مدينة نيبور التي تتوسط أرض بابل حيث يجري نهر « ادسالا » آلهة ثلاثة هم إنليل وننليل وأمهما ننشيبار جونو .

وتريد ننليل وكانت فاتنة أن تستحم في النهر فتخاف أمها عليها الأعين وفتنة الشباب فتقول لها :

احذري يا بنيّتي أن تسبحي في الجدول
واحذري أن تجلسي على ضفّته
فلن تقع عليك عينا الراعي المتطلّعتان
حتى يضمّك الى حضنه ويشبعك قبلات .

غير أن الفتاة لا تلقي بالا لنصح أمها ، وتذهب الى الجدول وتجلس على ضفته ويقع ما خافته الأم ، فما أن يراها إنليل على الشاطيء حتى يسرع إليها يتلطفها ويتودد إليها ، وتدفعه الفتاة ، فيمسك بها وينال منها قسرا ، وإذا هي بعدُ حبلى تحمل في بطنها الإله القمر « سين ». وينتهي الى الآلهة جرم إنليل فيأمرون بتقديمه للقصاص ، ويحكم عليه الآلهة الخمسون ، وقولهم فصل وحكمهم لا يُرد ، بأن ينفي من الأرض جزاء اغتصابه ، ويمضي الى الجحيم ، إنليل وفي إثره ننليل .

ويلتفت إنليل الى الوراء فيبهره جمال ننليل وينسى ما لقيه في سبيلها ، ويحتال في أن ينال منها ثانية كما نال منها أولا فيتنكر في زي حارس المدينة ، ويلقاها مرحّبا بها مدعيا أن انليل أوصاه بها خيرا . وحين تطمئن

إليه تسر إليه بأنها تحمل في أحشائها طفلا من إنليل . وأبدي لها إنليل المتنكر خوفه على ابن سيده مما سيلقاه في الجحيم ، ويصارحها بأن خير وسيلة لنجاة ابن سيده من هذا المصير المحتوم هو أن تحمل منه ابنا يلقى هذا المصير بدلا من ابن سيده ، قائلا لها :

ليرتفع ابن الملك الى السماء
وليكون الهابط الى الجحيم ابني
فداء لابن مليكي العزيز

وتحمل ننليل من الحارس المزعوم الذي لم يكن غير إنليل بالإله مشلمتاني . ويلقاها إنليل ثالثة على نهر الجحيم في زي حارس ويحتال عليها مرة أخرى فتحمل منه بإلاله فيفازو، ويطالعها رابعة في زي عابر لنهر الجحيم ، وتنتهي الأسطورة بإعزاز إنليل وننليل حيث تقول :

إنليل إنك الإله ، ولك الحكم
كلمة نافذة ، ولاارادّ لقضائك
لك الحمد أمنا ننليل
ثم الحمد لك أبانا إنليل

ولم يكن غريبا أن تنتهي الأسطورة بما انتهت به من إعزاز لإنليل وننليل ، إذ لم يكن المجتمع وقتذاك يعد الاعتداء على المرأة مما يخدش شرفها ، بل كان يراه اعتداء على حق الزوج وحق المجتمع وشرائعه ، ثم أن الأسطورة لا تعني في كثير بشأن المرأة ، وانما تعني بشئون أولادها ، فمنهم ثلاث آلهة في العالم السفلي ، ورابعهم ولد قمرا وإلها للنور. ولعل أهم ما ترمز إليه الأسطورة بعد هذا هو ما كانت تنطوي عليه نفس إنليل من شر دفعه الى انتهاك حرمة شرائع العالم العلوي مما أدى به الى الطرد من عالم الأحياء .

١١ أسطورة تلمون

وتحدثنا أسطورة تلمون أنه حين تقاسم الآلهة العالم كانت جزيرة تلمون التي في الخليج العربي ، والمعروفة الآن باسم البحرين من نصيب إلهين اثنين هما إلهة الأرض ننخورساج ، وإله الماء إنكي ، وطلبت ننخورساج من إنكي أن يمد الجزيرة بالماء العذب ففعل ، وأرادها أن تكون زوجة له ، فقبلت بعد تمنّع ، وقبل أن تضع ابنتهما ننسار إلهة النبات هجرها إنكي وأخلد الى النهر . وبعد أن شبت ننسار قصدت الى النهر وحين وقعت عليها عين انكي أعجب بها ولم يدر بخلده أنها ابنته فغشيها فحملت منه بآلهة الألياف . وتمضي الأسطورة فتقول أن ما فعله الأب بابنته فعله ببنتها بعد أن شبّت واذا هي الأخرى تلد منه أتو[1] إلهة النسيج .

وتعلم ننخورساج بما كان من الأب مع ابنته وتخاف أن يقع لأتو ما وقع لسالفتيها فتوصيها بألا تدعه يمسها إلا اذا تزوجها . وتستجيب أتو لما أوصتها به ننخورساج وتفضي به الى إنكي ، فيظهر القبول ويذهب الى بيتها محمّلا بالهدايا ثم يساقيها الخمر حتى تسكر فتستسلم له ويفعل هو بها ما يشاء . وتثور ننخورساج غاضبة حين تعلم ما كان ، وتزداد غضبا حين ينتهي إليها أن إنكي التهم شجيرات ثماني نابتة لم تكن قد أسمتها بعد ، فتصب عليه لعناتها ، وتوجس الآلهة خوفا أن تذهب تلك اللعنة بالماء العذب فيغور في أعماق الأرض . غير أن الثعلب الماكر يحتال في أن يجمع بين ننخورساج والآلهة الذين أخذوا في تهدئة روع ننخورساج وإلانة قلبها . وتصفح ننخورساج عن إنكي ويحل الصفاء بين الزوجين وتلد منه آلهة ثمانية عوضا عن الشجيرات الثمان التي التهمها ، وتسميها ننخورساج أسماء بعد أن تخصص لكل منها مكانها في الحياة .

والأسطورة كما يبدو تعالج تلك الصلة بين الأرض والماء وتكشف عن ذلك الصراع بين الأنوثة التي هي الأرض وبين الذكورة التي هي الماء ، ذلك الصراع الذي يكاد احتدامه ينذر بالجدب وجمود الحياة ، فاذا ماعاد الرضا والوفاق عاد الى الوجود صفاؤه وعمّته الخضرة والبهجة .

* * *

---

(١) أما أوتو فإله الشمس .

١٢ أسطورة إنكي

وتحدثنا أسطورة إنكي أنه ما أن أصبح وزيرا للزراعة بعد أن أقامه لذلك الإلهان آنو وإنليل حتى مضى عجلا يخطط ويجوب الأقاليم ، وإذا هو بعد ذلك التخطيط وتلك الجولة قد أجرى الأنهار وبثّ فيها السمك ، وجعل على كل نهر إلها ، وإذا هو قد بسط البحار وأقام على كل بحر إلها ، وأرسل الرياح محملة بالأمطار ، واصطنع آلات للزراعة ، وكان أخصها المحراث ، وخطط لبناء دور وحظائر للحيوان الأليف .

هكذا كانت نظرة البابلي إلى الكون يراه ضيعة فسيحة الأرجاء يدبر أمرها مدبّر هو إنكي يعاونه في ذلك مشرفون أقامهم في وظائف خصصها لهم ، لكي تسير الحياة الإقتصادية على خير حال ، وتحكي اسطورة إنكي ننماخ[1] :

في غابر الأزمان
أيام كانت السماء بمعزل عن الأرض
كان الآلهة يكدحون

شأنهم في ذلك شأن غيرهم
يفلحون الأرض ويحفرون الآبار
بَرِمين بما يعانون
قصدت نمّو ابنها إنكي
وهو جالس على عرشه
ترفع إليه شكوى الآلهة
فأوحى إليها أن تبث تراباً
ينبسط ما بين الأرض والمحيط تحتها .
ومن هذا التراب خلق الإنسان
وكانت ثمة وليمة أعدّها
لأمه ولآلهة الأرض ننماخ

---

(١) السيدة العظمى واهبة المحاصيل والغلال والخصوبة والتكاثر .

امتدح فيها الآلهة إبداعه
وشرب الجميع حتى انتشوا
وانتصبت من بينهم ننماخ ثائرة
تباهي بقدرتها على مسخ ذلك الإنسان .
ويتحداها إنكي أن تفعل
وأنه قادر على أن يصلح ما تفسد
وتنهض ننماخ إلى التراب
الذي بثته « نمّو »
فصنعت منه مخلوقات أربع مشوهة
إنساناً لا أطراف له
وآخر سلس البول
وامرأة عاقرا
ورجلا مجبوبا[١]
فيضم إنكي هذا المجبوب إلى خدمه
ويضم العاقر وصيفة للملكة
ثم يقول لها :
ها أنذا وجدت عملاً لمن شوّهت
فهل في قدرتك أن تجدي عملاً
لهذا الشيخ المتهدم الذي خلقته ؟
وهنا تجد ننماخ نفسها عاجزة
وتضيق ذرعاً بسخرية إنكي
فتصب عليه لعناتها قائلة :
لن يكون لك بعد اليوم
مكان في الأرض ولا في السماء

وهذه الأسطورة كسابقتها تنطوي على ذلك الصراع بين إله الماء وإلهة الأرض التي أسمتها هنا ننماخ ، وكان إسمها في الأسطورة السابقة ننخر ساج . . ثم هي لا تختلف عن سابقتها في نظرة البابليين للآلهة نظرتهم للإنسان ، ويتجلى ذلك فيهم حين يسرفون في الشراب .

---

(١) مقطوع الذّكر .

والملاحظ في هذه الأسطورة أن ثمة فقرات مفقودة لا شك كانت تتناول خلق الإنسان ، كما أن ثمة نهاية ضاعت كانت لا شك كتلك النهاية في الأسطورة السابقة .

وانا لنجدها بعد ذلك تعد المشوهين والشواذ مشكلة من مشاكل المجتمع البابلي لا بد لها من حل ، كما تعزو وجود الشيخوخة والمرض إلى غفوة كانت من الآلهة ساعة شراب ، كما تعزو وجود الماء العذب في أعماق الأرض إلى تلك اللعنة التي صبت على الماء !

* * *

 أسطورة خطبة إنانا

وتحدثنا أسطورة خطبة إنانا عن ذلك التنافس الذي كان بين إنكيمدو الفلاح الإلهي ودموزي الراعي الإلهي حين طمع كل منهما في خطبة إنانا أخت إله الشمس أوتو ، وكان أوتو يميل إلى تزويج أخته من صديقه الراعي ، فهو يقول :

لم أنت مُعْرِضة يا إنانا العذراء عن الراعي ؟
اختاريه يا أختاه زوجاً لك
فهو صاحب اللبن الطيب والزبد الشهي
وكل ما تعمله يداه جميل
فلا تعدلي عن دموزي زوجاً يا أختاه »

غير أن أخته تؤثر الفلاح على الراعي وتقول :

« لن يكون الراعي لي زوجاً
ولن يمسني وإن كان في أبهى حلله الصوفية
ولن أرضى لي زوجاً بديلاً عن الفلاح
هذا الذي يزرع الخضروات والشعير والقمح » .

ويكتئب الراعي لإيثار الفلاح عليه ويزيد في كآبته أنها فضلت الفلاحة على الرعاية ، فيأخذ في عقد موازنة بينه وبين غريمه ويقول :

« أيتمّيز عليّ فلاح ؟
وبأي شيء يتميز عليّ إنكيمدو ؟

واني لأملك من صوف أبيض وأسود
مثل ما يملك من نسيج أبيض وأسود
ولبني خير من خمره »

ويطمئن الراعي إلى هذا ويسوق بين يديه قطيعه إلى الحقل فيرى الفلاح ومعه إنانا ، وتقع عليـه إنانا فتقـول له :

« ألا تكف عن مطاردتي أيها الراعي
وحسبك أني تاركتك ترعى في حقلي
وتأتي على غلّة مزارع أوروك
وتشرب خرافك ماء سواقي
لقد اصطفيت الفلاح زوجاً
وعلى الرغم من أنك لن تكون
صديقاً للفـلاح
فلسوف أقدم لك القمح والخضروات » .

هكـذا تنتهي الأسطورة بتقييم الفلاح والراعي بما يجعل المرء يحس قيمة كل منهما ويقنعنا أن تفضيل إنانا للفلاح إنما هو إحساس ذاتي بحت لا يتضمن تقليلاً من شأن الراعي أو عداء له . وعلى هذا النحو كانت تمضي أكثر أساطير « التقييم » ، فتأخذ شكل مناظرة بين عنصرين يتفاخران ويفصل بينهما في النهاية أحد الآلهة .

١٤ الأساطير اللاحقة

ولقد كان للأشوريين والبابليين فكرة عن بدء الوجود سبقوا بها ، فتحدثنا الألواح السبعة التي كانت تضمها مكتبة أشور باني بال في مدينة نينوي وغيرها من مخلفات أخرى يسبق وجودها ميلاد المسيح بنحو من ألف عام ، عن فكرة الخلق عند الأشوريين والبابليين . وما من شك في أن ما جاء في هذه الألواح وحملته تلك المخلفات الأخرى يرجع إلى تاريخ أبعد من هذا القدم ، وأن هذه وتلك ليست غير صورة من معتقدات السلف الأول .

وهذه العقيدة التي سجلتها الألواح تذهب إلى أن الخلق نشأ عن امتزاج الماء العذب « أبسو » بالماء الأجاج « تعامت » ، وعن هذا الاختلاط كان الخلق الأول ، وهم الآلهة .

١٥ اسطورة إينوما إيلش
عندما لم يكن في الكون سماء ولا أرض

وتصور هذه الأسطورة الماء العذب تفيض به وهدة عميقة تحيط بالأرض التي بدت وسط ذلك المحيط هضبة ناتئة قامت فيها جبال عالية قرّت عليها القبة السماوية . وإذا كانت المياه العذبة « أبسو » محيطة بالأرض فإن منها ما نفذ من طبقاتها وتجمّع عيوناً انبثقت هنا وهناك .

وهذا الذي تراءى للأشوريين والبابليين تراءى مثله للإغريق ، فلقد جعلوا أرضهم يحيط بها نهر الأوقيانوس الذي سماه شاعرهم هوميروس أبا الكائنات .

وكما خال الأشوريون والبابليون الماء العذب « الأبسو » على هذه الصورة ، خالوا الماء الأجاج « تعامت » بحراً ، وجعلوه الأنثى التي لقحت من الأبسو الذّكر ، ومن التقائهما كان اصطخاب الأمواج « الممو »(١) ، وكان أول مولودين هما الإلهان لخمو ولاخامو(٢) . وهذه الأسطورة وان لم تكن قد كشفت عن حقيقتيهما فقد صوّرتهما جنّين كبيرين ، وعنهما كانت الذكورة « أنشار » والأنوثة « كيشار » أو العالم السماوي والعالم الأرضي ، تماماً كالأسطورة الإغريقية التي عزت وجود الآلهة إلى ذلك التزاوج الذي حدث بين « أورانوس » « السماء » « وجيا » « الأرض » . غير انا نجد أنه على حين ظلت الإلهة جيا « الأرض » يتردد ذكرها في الأسطورة الإغريقية فإنا نجد الإلهة « كيشار » عند الأشوريين والبابليين لا يجري لها ذكر في الاسطورة إلا مع الاستهلال ، ثم كان بعد ذلك الإلهان الكبيران « آنو» إله السماء الجبار القوي « وإيا » أو إنكي إله المياه العذبة(٣) ذو الحكمة البالغة ، وعنهما كان نسلان : نسل إيجيجي الذين غمروا السموات ، ونسل أنوناكي الذين عمروا الأرض .

وكانت بين ذراري « إيجيجي وأنوناكي » مشاحنات ومنازعات ضجر منها « أبسو » الذي لم يعد يذوق للراحة طعماً ، وصارح بشكواه « تعامت » سائلاً إياها أن تقضي في هذا الأمر بما يكفل الراحة لهما ، وتساءل كيف نقضي على من خلقنا وإن نغّصوا علينا حياتنا :

« وفي بطن [أعماقها] « تعامت » التقى الآلهة يرقصون
وما كان في مقدور كبير الآلهة آبسو أن يردهم عن صخبهم

---

(١) لعلها السحب والغمام في رأي هـ. فرانكفورت

(٢) ويمثلان الطمى في رأي هـ – فرانكفورت

(٣) هو إله الأرض هنا .

وعلى الرغم منها صمتت تعامت
وأسرّ أبسو إلى تابعه ممّو
هيا يا مُذْهب الحزن نذهب معاً إلى تعامت
وأخذ الثلاثة يتشاورون في أمر الأبناء »

ويفطن إيا ذو الحكمة البالغة إلى ما يدور بخلد آبسو ، ويستطيع بما أوتي من دراية بالسحر أن يأسر آبسو وممو:

« وقرأ إيا تعويذته القدسية الفاصلة
وسلط النوم على آبسو فغرق فيه
وسلبه تاجه وعباءته البراقة ثم قتله
وعلى جثته شيد داره
وأودع السجن ممّو مخطوماً بحبل
وولد إيا في هذه الدار مردوك
فارع القامة حـاد البصر
وكأنه فُطر زعيماً
وهنيء به قلب الأب فوهبه الذكاء الخارق
ومن العيون والآذان رباع[1]. »

وتؤنب قوى الكون الهيولية تعامت لأنها لم تحرك ساكناً عندما قضوا على زوجها آبسو . عندها تثور « تعامت » وتعزم على الانتقام ، فتلد حيات ضخمة لا تعرف للرحمة معنى ، أسنانها حادة قاضمة ، وثعابين مفترسة يغطي أجسامها جلود براقة ، ووحوشاً كاسرة ، وكلاباً مفترسة ، ورجالاً قد صورت على صور عقارب وأسماك وحشية ، وكباشاً ناطحة وأعاصير هائجة . وجعلت هذه الجيوش الجرارة تحت إمرة كنجو زوجها الثاني الذي أقامته كبير الآلهة وقلدته شارة القدر .

وعلم « إيا » بما اعتزمته « تعامت » فأسرع يخبر أباه « أنشار» بما انتهى اليه من حقد « تعامت » وما تريده من القضاء عليهم جميعا ، وما يكاد « أنشار» يسمع هذا حتى يبلغ الغيظ منه مبلغه ، ويهم بأن يرسل آنولمنازلة « تعامت » غير أن آنو لم يجد في نفسه الشجاعة لذلك .

وحين يرى « إيا » ما كان من آنو وإحجامه وقعوده عن تنفيذ إرادة أبيه « أنشار» ، يقصد « مردوك » الذي تصفه الأسطورة بأنه الإبن ذو القلب الرحب ويسأله أن يستعد لقتال « تعامت » على أن يؤيده بنصره . ويقبل مردوك ما عهد به إليه إيا ، غير أنه يشترط أن يكون ذلك عن أمر الآلهة مجتمعين وأن يكون هو صاحب السلطة العليا . وقبل « أنشار» ما اشترطه « مردوك » على أبيه « إيا » وبعث رسوله جاجار الى كل من لخمو ولاخامو ثم الى إيجيجي وكلهم من ساكني السموات العليا .

---

(١) أربعاً أربعاً .

واجتمع الآلهة ، وبعد أن رحب بعضهم ببعض عناقا ولثما جلسوا حول مائدة من الطعام حافلة . وبعد أن طعموا وشربوا قلّبوا الرأي بينهم وأقرّوا مجتمعين منح مردوك مرتبة فوق مرتبة آبائه وقالوا له : أنت أمير كبار الآلهة ، ليس ثمة مرتبة فوق مرتبتك ، تعزّ من تشاء وتذل من تشاء ، جميع الأشياء في سلطانك ، لك الكلمة العليا بيننا . وأعطوه « المايو » وهو السلاح السحري الذي لا قوة لسلاح تضارعه ، والذي به يسحق الأعداء سحقا . ثم توجهوا إليه قائلين : « امض فاقتل تعامت ولتعفّ الرياح على آثارها ، فلا يعرف لها مثوى بعد » .

وحين انتهى الأمر الى « مردوك » وأصلح الملك ، حمل قوسه في يمينه وجعبة سهامه على عاتقه ، والحبالة « الشبكة » التي سوف يقتنص بها تعامت على ظهره ، ومضى يتقدمه البرق وتكتنفه الرياح وبين يديه الأعاصير ، يمتطي متن عاصفة هوجاء جعل منها عربته الحربية ، ويلتقي الغريمان تعامت ومردوك ، ومن حول مردوك الآلهة .

وتصف لنا « أسطورة الخلق[1] » كيف كان هذا اللقاء ، فتقول :

« ومضينا الى الحرب ودنا كل غريم من غريمه يتحفز للعراك
ونشر الرب الأكبر مردوك حبالته فإذا هي قد التفت خيوطها بتعامت
وإذا الرياح التي كانت تكتنفه تهب عليها فتطويها بين جوانحها
وتملأ عليها جوفها فتحول بينها وبين أن تغلق فمها
وتزحم عليها صدرها فلا يملك قلبها أن ينبض
ويسدّد مردوك سهما يصمي أحشاءها
وينفذ في أمعائها ويمزق قلبها
وإذا هي بعد هذا جثة هامدة لا حراك بها
وإذا هو قد داس بقدميه جثتها ووقف فوقها شامخ الرأس » .

وتولى الذعر أتباع تعامت ، فولّوا هاربين ، يبغي كل سبيل النجاة ، وإذا هم قد تفرقوا أشتاتا هنا وهناك ، لا يعرف كل أين يقصد ، غير أنهم على هذا لم يفلتوا من قبضة مردوك ، وإذا هو يسوقهم جميعا أسرى ويلقي بهم وبكنجو في الجحيم مصفّدين في الأغلال . ويعود مردوك الى تعامت فيهشم جمجمتها ويمثل بجسدها ويقطعه نصفين جاعلا من أحدهما قبة للسماء حيث أقام داره ومن الآخر ظهرا لليابسة . وجعل في السماء بروجا للنجوم التي لم تكن غير صور للآلهة تظهر في أوقات معلومة لتكون مواقيت للناس وتنتظم أمورهم ، وجعل للشمس بابين لظهورها ومغيبها ، وجعل القمر ساطعا ، وجعل للجنة أمدا ، وأجرى الأجرام السماوية في مدارات لا تعدوها .

---

(١) اللوح الرابع – الأبيات ٩٣ – ١٠٤ .

وحين استوت الأرض أخذ مردوك يتدبر في خلق الإنسان الذي عليه أن يكدح وترتاح الآلهة . ويثور حقد الآلهة على كنجو فيدينونه ويوثقونه ويفصدون شرايينه ، ومن دمه يخلقون البشر. عندها يوجب إيا (إنكي) الكدح على الانسان . ويجعل مردوك الآلهة قسمة بين السماء والأرض ، للسماء ثلثمائة يحرسونها ، وللأرض ثلثمائة يرعونها ، ويشكر الآلهة لمردوك صنعه ويشيدون هيكلا يتلون فيه أسماءه الخمسين التي يرمز كل منها لصفة أو وظيفة من وظائفه تتشكل منها جميعا ماهيته ، وهي انتصار التنظيم على الفوضى ، وتأسيس الكون المتسق الذي يعكس الدولة الكونية لأبناء العراق القدامى .

وهكذا تحدثنا أسطورة إينوما إيليش عن معالم الكون في جزئها الأول ، وعن أسس نظامه في جزئها الثاني . وهي حين بدأت بعرض الصراع بين قوى الفوضى الكامنة في تعامت وزوجها وتابعهما وبين قوى النظام المتمثل في الآلهة ختمت بسيادة قوى النظام على قوى الفوضى .

عندما لم يكن في الكون سماء ولا أرض
ولم يكن هناك غير أبسو وممّو وتعامت
يمزج كل منهم مياهه بمياه الآخر
ولم يكن هناك مستنقع ولا جزيرة
ولم يكن قد ظهر بعد أي إله
ولا تحدد له إسم ولا مصير
عندئذ . . .
أخذت الآلهة تتشكل . . .
. . . في أعماق أبسو وممّو وتعامت .

وهذا هو ما توحي به الرقعة الجغرافية لبلاد العراق ، تلك الرقعة الفسيحة التي يضمها بين مجريهما نهران هما دجلة والفرات ، ثم يلتقيان بعدُ ليصبّا في الخليج العربي بعد أن يفرغا ما يحملان من طمى على بسيطة تلك الأرض ، بعدَ أن يتلاقى إلهان هما إله الماء العذب وإله الماء الملح . وهذا الذي كسبه الفكر العراقى من نظرته لبيئته جغرافيا كسب مثله في تفكيره الديني عن بيئته سياسيا ، فلقد نشأ يدين للسلطة وحدها ، أعني السلطة الممثلة في الفرد ، ثم للسلطة تحميها القوة ، أعني السلطة تمثلها الدولة . ومن هنا كانت نظرته للآلهة ، فكان منها مردوك إله القوة ثم آنو إله السلطة .

ولقد كتبت هذه الأسطورة مرة أخرى في العهد الأشوري مع تحويرات هينّة ، فاستبدل بمردوك أشور ، ثم أن هذا التشابه بين سلاح مردوك البابلي ، وسلاح إنليل السومري ليؤكد لنا قدم هذه الأسطورة ، وأن صياغتها كانت تتجدد بما يوائم الزمن الذي تعاد فيه كتابتها .

* * *

العصر الممهّد للتاريخ

جنّة عدن

منذ حوالي ستة آلاف من الأعوام كانت ثمة حضارتان راسختان ، إحداهما تظل حوض الرافدين [دجلة والفرات] والأخرى ترفرف على حوض النيل ، وعلى حين كانت تلكما الحضارتان كالمنارتين تشعان على على العالم نور العلم والمعرفة ، كانت أوربه على مفترق الطرق تحبو حبوا الى الحضارة تتلمس طريقها الى الحياة السياسية والفنية والاجتماعية التي تمكنت أسبابها وتوفرت وسائلها للأهلين حول الرافدين والنيل . وكان لا بد من أن تمضي حقب طويلة قبل أن تظهر في سماء الإغريق تلك البوادر التي آذنت بميلاد حضارة خارقة عدّها التاريخ من معجزاته .

وحضارة الرافدين ، التي نشأت أول ما نشأت بين النهرين تفيض شيئا شرقي دجلة وغربي الفرات ، لم تلبث أن جاوزت حدودها تلك شرقا الى مشارف أفغانستان وغربا الى سواحل البحر المتوسط وشمالا الى سواحل البحر الأسود وجنوبا الى أعماق الجزيرة العربية . وكانت حيثما ألقت مراسيها ، تلف المدن والأهلين بأرديتها وتصلهم بأسبابها على تفاوت تشكّل طبيعة تلك المدن وطبيعة هؤلاء الأهلين ، ولكنا رأينا من بين تلك الشعوب التي امتدت إليها حضارة الرافدين شعبا كالشعب العيلامي في إيران أُنسى قديمه بجديده وعاش على هذا الجديد وكأنه من صنعه ، وإذا هو قد وصل حبله بحبل شعب الرافدين وعاشا معا على حضارة مشتركة

ولقد تداولت بلاد الرافدين شعوب وقبائل من أجناس متباينة كانت مقاليد الأمور في أيديها على مر العصور ، فكان السومريون على جنوبي ما بين النهرين ، والساميون الأكديون ثم الأموريون[1] والكلدانيون على دلتا ما بين النهرين . وفي أشور كان الأشوريون ، ثم من جاء بعدهم من الميديين والأخمينيين والبارثيين على إيران ، وفي أعالي دجلة كان الحوريون ، كما كان الميتانيون على نهر الخابور وجنوبي طورس ، والحيثيون على الاناضول ، والسوريون والأراميون في وادي نهر العاصي ، والفينيقيون على ساحل البحر المتوسط ، والكنعانيون على فلسطين .

وكان لاختلاف هذه الأجناس في تلك البقاع أثره في تخالف الحضارات بعلومها وفنونها ، فإذا غربي آسيا يجمع أشتاتا من علوم وأشتاتا من فنون ، وإذا ثمة توزّع في العلوم والفنون بتوزع تلك البقاع بين أجناس متباينة ، لكل جنس منها ميوله واتجاهاته . وكان الأمر هنا في غربي آسيا على غير ما عهدناه في وادي النيل لها طابعها الموحد تحكي به كيانها الواحد ووجودها المتضام غير الموزع .

غير أن هذه الحضارة التي بدت موزعة في مظاهرها كانت في الحقيقة متحدة في جوهرها ، إذ كانت كل هذه البقاع على انفصالها سياسيا تجتمع ثقافيا على معين واحد مأتاه من سهول ما بين النهرين ، فلقد كُتب لهذه السهول أن تعزّ بثقافتها وأن يلقنها عنها من حولها ، يشكلون فيما يأخذون فيخالفون شيئا دون أن يغايروا في الكُنه ، ودون أن تكون لهم القدرة على أن يبدعوا جديدا .

ولا تقوم الوحدة التي تتصف بها الحضارة العراقية على الضرورات الجغرافية والسياسية فحسب بل على نظرة العراقيين الدينية الشاملة نحو الكون التي كانت متجانسة ذات قسمات مشتركة ، على الرغم من تطورها الطويل على مر التاريخ وعلى الرغم من الاختلافات الإقليمية والمحلية .

وعلى من يريد أن يسبر غور الفنون العراقية القديمة أن يحاول فهم معتقدات العراقيين عن الآلهة وأفكارهم في « الملَكية » ودراسة المباني والمنجزات الفنية التي تم اكتشافها .

وتنبثق وحدة التقاليد التي تربط بين هذه الأعمال الفنية جميعا من الوحدة العضوية التي تصل بين مفهومين هما الإله والملك ، على حين يظهر التركيب المعقد لهذه التقاليد من التنوعات المتجلية فيها ، ومن المستويات المختلفة للمهارة الفنية ، وكذا من الأسلوب السائد في حقبة بعينها بين الأجناس المتعددة التي تعاقبت على العراق من سومّريين وأكديين وأموريين وآشوريين وكاشيين وحوريين وميثانيين .

فقد جاء بعد السومريين والأكديين ، الأموريون في بابل والأشوريون في آشور ، وأصبحوا على التوالي أصحاب القوة المركزية في العراق كله ، ومن ثم أصبح إلههم مردوك وأشور كبيري الآلهة في حضارة بلاد ما بين النهرين ، وبطبيعة الحال أصبح كل من الفن البابلي والأشوري وريثا للفن السومري والأكدي ، وكونا مع هذا الفن الأخير أصول فن الشرق الأدنى القديم ، بينما ظلت الفنون الأخرى مثل فنون العيلاميين والحيثيين والفينيقيين ذات أهمية جانبية .

---

(١) الأموريون هم سلالة بابل القديمة .

ونشأة هذا التاريخ الذي سجل لبلاد الرافدين ما سجل كانت مع مستهل الألف الخامس قبل الميلاد . ثم ما كاد القرن الرابع قبل الميلاد ينشر صفحاته حتى انطوت صفحات تلك الحضارة – أعني حضارة بلاد الرافدين – بغزو الاسكندر المقدوني للبلاد وإخضاع أهليها لحكمه . إذ قد استبدلت البلاد حياة بحياة ، وخرجت عَمَّا لها من فكر وتقاليد ، لتغرق فيما لغيرها من فكر وتقاليد ، واذا هي بعد أن كانت تفرض لنفسها على نفسها أصبحت تفرض لغيرها على نفسها ، واذا هي قد طوت حضارة لتدخل في حضارة ليس فيها لسومر وبابل وآشور ما يذكر لها .

هذا التاريخ الحافل كادت معالمه أن تطمس بعد أن انقطع عنه أهلوه ، فعفى منه ما عفى ، واندفن منه ما اندفن ، وغدا أكثره تطويه أردام وتجنّه الأرض في جوفها الى أن انطلق للبحث عنه والتنقيب فيه علماء تتابعوا أجيالا ثلاثة ، يسلم كل جيل منهم إلى من بعده ما انتهى إليه ، فإذا تلك الحواضر الشرقية التي ازدهرت حقبا ثم كادت تختفي الى الأبد ، قد طالعتنا برسومها ومعالمها تحدثنا حديثها الحافل . ولو أن هذه الكشوف كشفت لنا فيما كشفت عن « أكد » حاضرة الأكديين لكان بين أيدينا اليوم علم هذا الماضي كله لا ينقصنا منه شيء ، ولكنّا على أمل أن تسعفنا جهود العلماء فيما استحال عليهم قبل ، ونعرف « أكد » كما عرفنا مثيلاتها .

ولعل أغنى هذه الكشوف وأحفلها ذلك الكشف الذي كشف لنا عن « جنة عدن » إذ هو يمثل مرحلة من القدم بمكان تبدأ من سنة ٥٠٠٠ ق . م الى سنة ٢٨٠٠ ق . م ، ونحن الى كل ما يحدثنا عن الماضي البعيد أشوق وأحرص مانكون . وعدن التي تعني في اللغة السومرية « السهل » والمراعي الخضراء هي تلك المنطقة المستوية الفسيحة التي تحدثنا عنها التوراة أن الله اختارها ليجعل منها سكنا لآدم يوم خلقه فأحالها الى جنة عامرة بالخير والجمال ليجد فيها متعة الروح والجسد . وأجرى له فيها النهر الذي ما يزال يمدّ بمياهه دجلة والفرات ريّا دائما لأبناء آدم من بعده[1]

وإذا ما تركنا جانبا ذلك العهد السحيق الذي كان الإنسان فيه من أصحاب الكهوف ، لا من أصحاب الدور ، يأوي إليها كما يأوي الحيوان سواء بسواء بعد أن يدب يومه في الأحراش والأدغال مع صنوف الحيوان طلبا للقوت ، يأكل مما تنبت الأرض ومما يلقيه إليه اليمّ ، وما يقع له من الطّير ، أو تمتد إليه يده من البهائم ، لو جاوزنا هذا العهد الأول الى ما بعده حين استقامت للإنسان حياة أرقى فهيأ لنفسه دارا يأوي اليها اتسعت لما لم تتسع له الكهوف من أسباب الراحة ، وغدا يستنبت الأرض كادحا في فلحها وبذرها وريّها بعد أن كان خاملا يستجديها ما تجود به ، وحين استوت الأرض للزراعة وخرج الإنسان من عصره الحجري القديم وأخذ يستأنس الحيوان يفلح به الأرض ويحمل عليه أثقاله ، خرج كذلك من حياة التفرّد واستبدل بحياة الكهوف والغابات حياة البيوت والحقول ، واذا هو في ظل هذا الاستقرار يُعمل فكره بعد أن كان يعمل يديه ، وإذا هو باحث في عالمه الخفي بعد أن شبع جريا في عالمه المرئي ، وإذا هو ذو عقيدة ودين . وإذا لهذا الدين معابد وهياكل ، وغدا الإنسان يمارس لونين من الفن : لونا دينيا ولونا دنيويا ، وإذا فنه يتشكل هو الآخر فيخرج رسومه من

---

(١) الإصحاح الثاني : سفر التكوين ٨ : ١٤ .

بساطة الخطوط الى التعقيد الهندسي . وثمة قرية تعد أقدم قرية فيما بين النهرين تم الكشف عنها سنة ١٩٥٥ ، تحمل إلينا مع هذا القدم حضارة العهد الذي عاشته ، فهي لهذا تعد صفحة من أجّل صفحات ماضي ما بين النهرين ، وهذه القرية تقع في المنطقة الأثرية المعروفة باسم « مُلفّعَات » حيث اقليم أربيل « أربائيلو » شمالي العراق ، وهي من أقدم القرى التي نشأت اثر اهتداء الإنسان في سفوح الجبال العراقية الى الزراعة وانتقاله بذلك من طور جمع القوت الى إنتاجه . وفي السنة ذاتها كشف عن قرية أخرى أحدث زمنا بقليل اسمها « جَرْمُو » تقع في أقصى الشرق من إقليم كركوك .

ولقد وجدنا من بين ما كان مطمورا فيها أدوات حجرية وتماثيل من الطين من أهمها تمثال « للربة[1] الأم » التي شاعت عبادتها بعدُ ، وهذا التمثال يكاد يكون هو الأصل الذي احتذته التماثيل وصيغت على نمطه ، وفي هذا ما يشير الى أن الفن فيما بينَ النهرين نشأ نشأة الفنون الأخرى في البلاد المختلفة يستلهم الأديان ويستوحيها ، ولقد ظل كذلك فيما بين النهرين في جميع أطواره لم ينفصل عن الدين ولم يبعد عنه .

وبهذا الكشف في جرمو استطاع العلماء أن يؤرخوا للحضارة في هذا الإقليم ، إقليم ما بين النهرين ، كيف بدأت ؟ ومتى بدأت ؟ وعلى أية صورة كانت ؟ ثم مضوا يحصون ماجاء على شاكلتها ليخلصوا الى تكوين فكرة جامعة عما كانت عليه تلك المرحلة الأولى – أو الحقبة البدائية التي امتدت نحوا من ألف عام – من خصائص ومميزات ، وكيف بدأ الانسان يعيش بعد أن خرج من الكهف المنقور الى الدور ، وكيف فلح الأرض يخضعها لما يريد بعد أن ظل زمانا يخضع لما تريده ، وكيف ملك الحيوان يضع زمامه في يديه بعد أن عاش يهيم معه لا فضل له عليه إلا بما يملك من حيلة وخداع ، وكيف انتهى به الأمر بعد الى أن شاد القرى والمدن ، ثم أصبح بعد هذا الإنسان الحضاري بعد أن كان إنسان الغاب لا يعرف كيف يواري جسمه ، يرد المياه مع السوائم ويأكل مما تأكل البهائم .

وهكذا كان الكشف عن هذه القرية التي يرقى زمنها الى أواسط الألف السابعة قبل الميلاد ، كشفا لماضي الإنسان وانتقاله من حيوانية إلى بشرية ، ثم ارتقائه الى أن يكون هذا الفنان المبدع صاحب تلك الحضارات التي غطت وجه الأرض ، ثم اهتدائه الى الكتابة قبل الميلاد بنحو من ثلاثة آلاف من الأعوام ليسجل بها أحداثه ويحبّر بها صفحات تاريخه كي يحفظ للأجيال من بعده أعماله . والمؤرخون يجعلون اهتداء الإنسان الى الكتابة ختاما للحقبة البدائية وابتداء لذلك العصر الجديد .

---

(١) هي ننخرساج (الإلهة الأم) .

٢ حقبة حسّونة وسامراء

وفي الحق لقد كانت تلك الحقبة البدائية مغيبة عنا الى أن كان هذا الكشف عن تلك القرية سنة ١٩٥٥ ، أي منذ أقل من عشرين عاما ، وقد توالت بعدها بحوث أتاحت للعلماء معرفة المراحل المختلفة لتلك الحقبة . ولكي يبلغ العلماء ما بلغوا كان لا بد لهم من اتخاذ أسلوب جديد في التنقيب ، وهو أن يمعنوا في الأرض الى أعماق بعيدة كي يطمئنوا بعدها الى أنه ليس ثمة أثر بعد ذلك لنشاط الانسان الأول ، وأن يتوسعوا في الوقت ذاته بالتنقيب أفقيا ليتعرفوا على تصميم الموقع بما يضم من تحصينات وطرق ومساكن .

وهذا لا شك أسلوب أبلغ في الاطمئنان وأوثق في البحث ، إذ أن الاجتزاء بالتنقيب الخاطف والوقوف عند مراحل دون غيرها تخففا من أعباء ونفقات ، لا ينتهي بنا الى شيء محقق ، إذ لا بد للمنقب من أن يبلغ آخر المطاف كي يقطع الشك باليقين . ومن يدري فلعل مرحلة قد تهمل تزودنا بما لا يخطر ببال .

وهكذا كان لهذا الأسلوب العلمي الجديد في التنقيب المبنى على تلك الأسس الجديدة من الإمعان في الحفر الى أن ندرك أول ما كان للبشرية على وجه الأرض ، والى أن ندرك أنه ليس ثمة للبشرية شيء بعد هذا ، كان لهذا الأسلوب أثر أي أثر في الكشف عن تلك الحقائق الهامة في بلاد ما بين النهرين .

وقد طالعتنا تلك الكشوف بأن الفن هنا لم تسعفه مواده الأولى من حجارة ومعادن ، فلقد كانت البلاد شحيحة بهما لا سيما في الجنوب ، وكانت تستورد حاجاتها منهما من البلاد الأخرى ، وما أشق ما كانوا يلاقون في جلب الأحجار ثم ما أغلى ما كانوا ينفقون في الحصول على المعادن ، وقلة هذه وندرة تلك – أعني الحجارة والمعادن – لم تدع للأيدي مجالا للدُّربة على النحت والصياغة ، كما لم تخلق فرصة لصنع الأدوات الخاصة بذلك ولا فسحة للتشكيل فيها ، ورأينا الفن يعيش قاصرا جهوده على الطين يجعل منه تماثيله ، وحرمته التربة من أن يجاري مصر أو يجاري اليونان فيستخدم الأحجار الجرانيتية الوردية كما استخدمها المصريون ، أو الرخام الأبيض الذي كان اليونانيون يحصلون عليه من جزيرة پاروس .

وما ننكر أنه كانت لفناني بلاد الرافدين جهود في أحجار البازلت والأحجار الجيرية وحجر الديوريت المشهور بصلابته ، ولكنها كانت جهودا تعوزها الخبرة المتصلة وتعوزها الأدوات المحورة ، غير أن هذه الجهود مع هذا أثبتت أنه كانت ثمة محاولة وأنه كانت ثمة مهارة على الرغم من تلك الصعاب التي ترجع الى قصور في البيئة لا الى قصور في الفنان .

وإذا رأينا المنحوتات في بلاد ما بين النهرين طابعها الثقل المفرط والضخامة الموحشة وأنها تفقد في ظل ذلك الثقل وتلك الضخامة رقّتها ، فذلك شيء مرده الى جدب البيئة من المواد الأولى للنحت ، ثم ما جرّ اليه هذا الجدب من تعويق للفن عن أن يبلغ مداه .

وما نظن الساميين فعلوا شيئا حين حاولوا أن يضفوا على تلك التماثيل الهامدة الواجمة حيوية ، وحين حاولوا أن ينهضوا بهذا الفن بوسائلهم تلك ، فلقد بقيت تلك الشفاه لا تعبّر عن تلك البسمات التي ارتسمت على الثغور ، وإذا الوجوه لا تنطلق بالبِشْر الذي أرادوا أن يجعلوها تفيض به[1] .

وثمة شيء كان له أثره هو الآخر في تعويق الفن غير ذلك العوز الفني ، هي تلك الحروب التي لم تخمد ثائرتها بين الأجناس المتصارعة على الوجود والسيادة ، والتي لم تدع للفن فرصة للاستقرار يخلو فيها الى تأملاته ، ولقد كان لهم عن تلك الحروب مندوحة لو أنهم أخلدوا الى الهدوء وعاشوا على ما كانت تفيض به عليهم التربة الخصبة من خيرات ورغد كانت بهما هذه البلاد تحكي جنة الله في أرضه .

ومع ذلك فقد لمعت أضواء تكشفت معها خطوات الإنسانية الأولى في مختلف بلاد الشرق الأدنى ، وبدا أنه كانت هناك مدنية قديمة عبرت عن نفسها بقوة وأصالة قبل اكتشاف الكتابة ، وان اختلف ذلك التعبير من منطقة الى أخرى ، فظهر في الأناضول موكب من التماثيل المعبرة في قوة عن الخصوبة والإخصاب ترجع الى العهد الممهد للتاريخ ، ويكشف التمثالان (لوحة ١٥ أ ، ١٥ ب) عن التصاعد المتصل في القدرة الفنية على التعبير . وكانت تماثيل إلهات الأناضول متورّمة الأشكال لا يزيد وجهها عن شق أفقي أوكتلة صغيرة من البللور البركاني الذي يرصع به الصلصال المرن قبل تجفيفه في النار . وقد وجدت على الأجساد آثار وشم بصبغة حمراء .

وفي تل الصوان على شاطىء دجلة بالقرب من سامراء عثر في قرية قديمة متراكبة الطبقات يرجع تاريخها الى ما قبيل التاريخ في عصري حسونة وسامراء[2] على أكثر من مائة قبر على عمق بعيد ، وهي تختلف الاختلاف كله عما عثر عليه من قبل . وهذه القبور كانت تضم أثاثا غريبا من المرمر وبعض التماثيل الصغيرة لإلهات الخصوبة في وضعات أكثرها واقفة (لوحة ١٦ و١٧) ، أشكالها غامضة الخطوط وعيون بعضها من الصدف وعلى رؤوسها قلانس من القطران مشطورة .

وظهر الخزف أول ما ظهر مع عهود الاستقرار ، فلم تكن قابليته السريعة للكسر مما تجعله يتفق وحياة البدو . وكانت عجينة الصلصال من خليط من مواد كثيرة كالرمل والجير والقش الرفيع والخزف المطحون . وكان الخزّاف يعمل في بداية الأمر بيديه ، ثم على القرص المدار باليد حيث توضع كتلة الصلصال على قرص مستدير يلف حول محور . وأخيرا كان الدولاب اليدوي ، ثم الدولاب الذي اخترع بعد ذلك بزمن طويل وكان يدار بالقدم مما أتاح للخزاف أن يعمل بيديه مطلقتين .

---

(١) أنظر لوحة ١٢٠

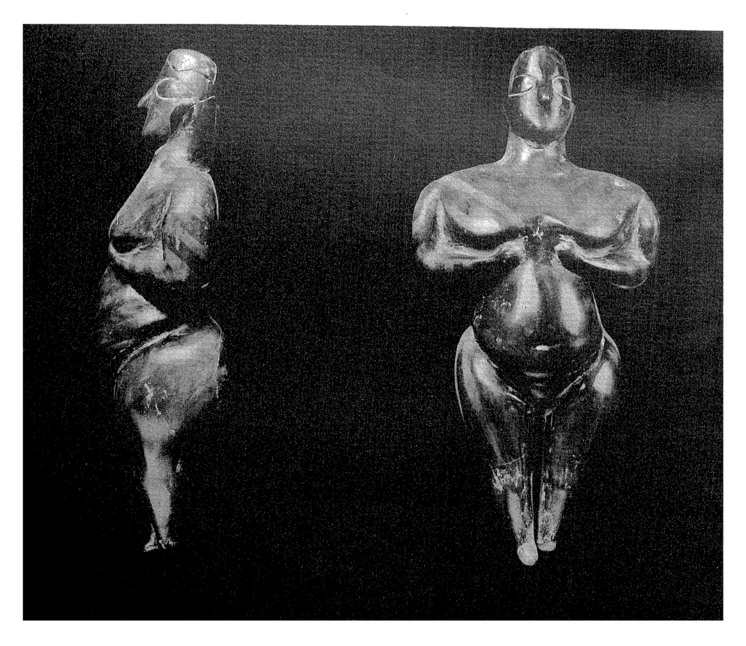
(١) الألف السادس ق . م .

وكانت الزخرفة بالنقش أو بالتحزيز أو بهما معا ، قبل ادخال الإناء في النار ، ولم تكن ثمة صعوبات في النقش ، على حين كان التلوين يحتاج الى مواد غير عضوية حتى لا تتلف بالنار ، ومن هنا كان استخدام المغرة .

وكان التلوين بعد الانضاج في النار نادرا ، وعلى الرغم من أنه كان لا يخضع للقيود نفسها التي يخضع لها التلوين قبل الإنضاج ، غير أن الألوان كانت قليلة الثبوت بعده فتبدو كما لو كانت غريبة ومقحمة .

١٥ – ١ فن الأناضول : تمثال لامرأة بالمواجهة . الألف السادس ق . م
« بإذن من متحف اللوفر»

١٥ – ١ التمثال من الجانب



وثمة قريتان أخريان كشف عنهما هما : يارمتبه وحسونة ، وتكاد الأدوات التي عثر عليها فيهما توحي بأن الفن كان له نصيبه حتى فيما هو للحياة اليومية ، فلقد وجدنا هذه الأدوات تحمل لمسات زخرفية تصويرا ونقشا تكاد تحيل ما صنعت الى تحف فنية فيها الجمال وفيها الإبداع . ولهذا ، لا شك ، دلالته على أن الفن لم يعش بعيدا عن حياة الناس العامة وأن حياة الناس العامة لم تخل من فن .

وظهرت أول زخرفة للخزف في مرحلة « حسونة » وكانت عناصره الخطوط المتوازية والمتقاطعة والمتموجة والمعيّنات والمثلثات (لوحة ١٨ و١٩) ، وكانت ثمة تكوينات تحتاج الى حساب دقيق قبل تنفيذها ، ومع ذلك فقد تميزت بحرية التعبير واللامبالاة بالتوازن أو بالتماثل .

ومن القطع الفريدة التي وجدت آنية من « حسونة » رسم على عنقها وجه لعله لإله من الآلهة تحدده خطوط رسمت في إجمال وافتيات (لوحة ٢٠) .

والذي وجدناه في حسونه وجدنا مثله في سامراء مع مزيد من التقنية ومزيد من التفوق في التشكيل لا سيما في تشكيل الفخار.

وهكذا نرى أن ابن الرافدين لم يجمد عند الأدوات التي كان يستخدمها في حياته اليومية دون أن تكون له لمسات من تجميل ، ولكنه في هذا التجميل لم يقصد أن يصور أحياء من أناس أو حيوان أو طير بل كان يزخرف فحسب ، مكونا زخارفه من وحدات خطية . ولقد جاءت محاولاته الأولى تلك ، ينقصها التنسيق وتنقصها الروعة الجذابة ، ولكنها ما لبثت يوما بعد يوم ، أن استكملت أسبابها على نحو ما نرى في الأواني الفخارية التي وجدت بمدينة سامراء . فرأينا كيف استحالت الزخرفة من خطوط رأسية وأفقية ، مستقيمة أو متعرجة ، الى أشكال هندسية ، مربعات ومستطيلات ومعينات ، ثم رأينا كيف تحولت المجاميع من الخطوط البسيطة الى تكوينات معقدة ، ثم الى موضوعات تحكي صورا بشرية وتمثل صورا نباتية ثم أشكالا حيوانية .

ولقد رأينا ابن الرافدين في محاولأته ألأولى لرسم الحيوان ، يحدّه بخطوط ولكنها على هذا تمثله متحركا حيا ، وذلك مثل صورة الوعول الأربعة التي تبدو وكأن كلا يجري وراء الآخر يتعقبه حول شجرة ، وكأنها معا في جريتها على رقصة سريعة الإيقاع (لوحة ٢١ و٢٢) ، ومثل صورة النساء الأربع اللاتي تجمعهن دائرة محيطها من العقارب وقد مثلن فيها خطين متعامدين أشبه شيء بالصليب ، والريح تعبث بشعورهن الطويلة في يسر معبّر (لوحة ٢٣) .

غير أننا نجد شيئا من النماذج التي خلفتها سامراء قد استحالت فيها صور الكائنات الحية الى أشكال تجريدية بحتة ، من ذلك الشكل المعروف باسم « صليب مالطة » ، فلقد قصد فيه المصور الى تصوير تيوس أربعة صغيرة صغيرة يجري بعضها في إثر بعض وسط حوض ، غير أن ما التزمه المصور من إسراف في التبسيط واطّراح الرأس والذنب والقوائم جعلها أشبه شيء بمثلثات تلتف بشعب الصليب كما هي الحال في النساء الأربع ذوات الشعر المرسل اللاتي استحلن الى صليب . وانا لا نزال من أمر هذه الأشياء في حيرة لا نعرف هل قصد منها الى التجريد الخالص أو كانت رموزا تحمل بعض الدلالات (لوحة ٢٤) .



١٦ - فن سومري : تماثيل نسائية . من تل الصّوان ، قرب سامراء . العصر الممهد للتاريخ « بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٧ - فن سومري : تماثيل نسائية . من تل الصوان قرب سامراء العصر الممهد للتاريخ « بإذن من متحف العراق ببغداد »



١٨ —
فن سومري : كأس من الفخار محلّى بنقوش مصورة . الألف الرابعة . ق . م .
من سوسه . العصر الممهد للتاريخ .
« بإذن من متحف اللوفر »



١٨ —

٢٠ —
فن سومري : عنق آنيه فخارية مزينة بوجه آدمي . الألف الخامسة ق . م . من حسونه . العصر الممهد للتاريخ .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

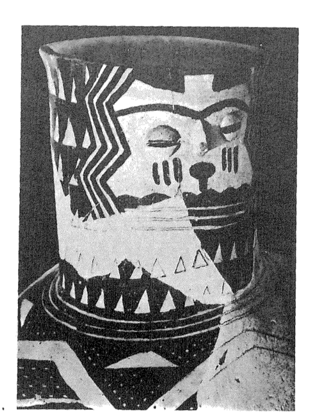
١٩ — فن سومري : خزف مزخرف . الألف الرابعة ق . م . من حسونه . العصر الممهد للتاريخ « بإذن من متحف العراق ببغداد »

٢١ –
فن سومري : خزف من سامراء . تصوير أشكال الكائنات الحية الطبيعية من الفخار. الألف الخامسة ق . م . العصر الممهد للتاريخ .

٢٢ –
فن سومري : خزف من سامراء . تصوير أشكال الكائنات الحية الطبيعية من الفخار. الألف الخامسة ق . م . العصر الممهد للتاريخ .

٢٣ –
فن سومري : خزف من سامراء . طبق من الخزف عليه زخارف من اربعة نسوة تتطاير شعورهن ، وعلى حافته الخارجية زخارف من العقارب . الألف الخامسة ق . م . العصر الممهد للتاريخ .

٢٤ –
فن سومري : خزف من سامراء . الانتقال من تصوير أشكال الكائنات الحية الى التجريد (أربعة ظباء حول بركة) . الألف الخامسة ق . م . من الفخار. العصر الممهد للتاريخ .

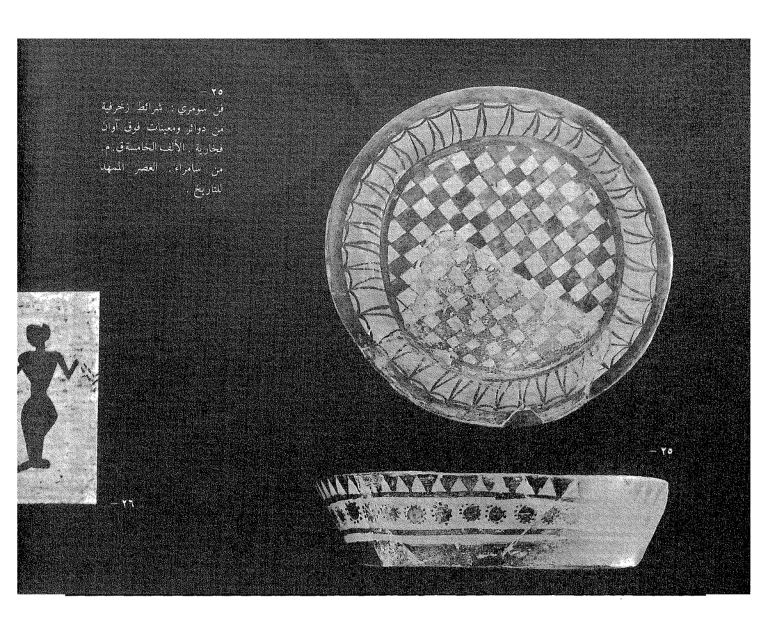

٢٠ –

٢١ –

٢٢ –

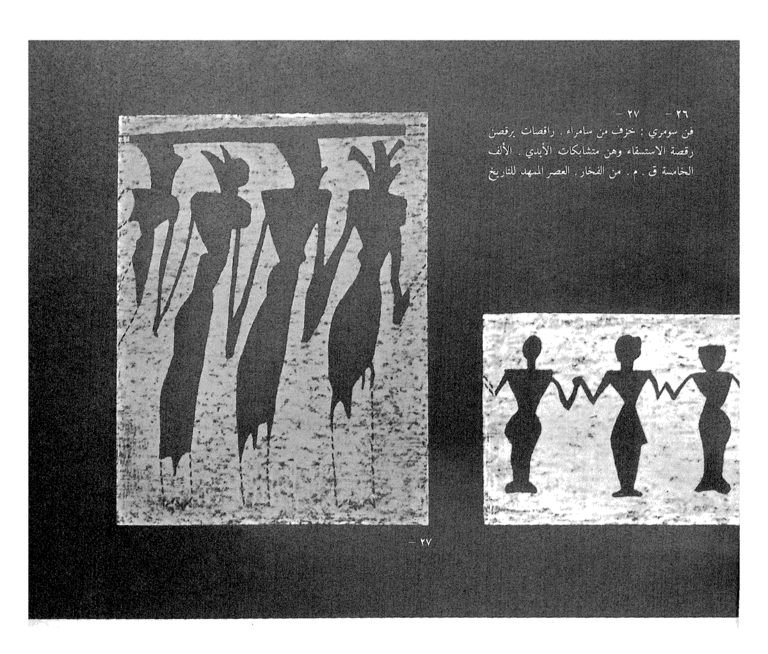
٢٤ –

٢٣ –



٢٥ — فن سومري : شرائط زخرفية من دوائر ومعينات فوق أوان فخارية . الألف الخامسة ق . م . من سامراء . العصر الممهد للتاريخ .

كما نجد كثيرا من الأواني الفخارية قد ازدانت أعناقها بأشرطة زخرفية تتكون من دوائر ومعينات وقد تدلى منها ما يشبه الأهداب (لوحة ٢٥ و ٢٦) ، وفي داخل هذه الوحدات الزخرفية المجردة قد نجد صورا بشرية لمجموعات ترقص رقصة الاستسقاء كي تجود لهن السماء بالماء وقد تشابكت منهن الأيدي (لوحة ٢٧) . وفي سنة ١٩١١ وعلى أعالي نهر الخابور ، وفي مكان سمّي « حلف » كان الكشف عن آثار لها شأنها الحضاري مما جعل العلماء يذهبون الى أن « حلف » كانت المركز الحضاري في تلك الحقبة ، مخالفين بذلك الرأي السائد بأن المركز الحضاري في تلك الحقبة كان مكانه مدينة « الأرپچية » على مقربة من نينوى والى الشمال من سامراء في أعالي نهر دجلة . وفي هذا المركز — أعني « حلف » كشف عن أدوات مصنوعة من النحاس كان لا شك لها أثرها في التطور التقني ، فلقد أعانت هذه الأدوات المعدنية النحاتين لا شك ، وذللت الأحجار في أيديهم كما زادتهم إقبالا عليها ، غير أن هذا كله لم يجعلهم يهملون الطين أساسا لما يصنعون .



٢٦ — ٢٧ —
فن سومري : خزف من سامراء . راقصات يرقصن رقصة الاستسقاء وهن متشابكات الأيدي . الألف الخامسة ق . م . من الفخار . العصر الممهد للتاريخ

وتميزت مرحلة سامراء بطرازين : الطراز التجريدي وطراز تمثيل الكائنات الحية في آن واحد . وساد على اثر هذه المرحلة أسلوب مرحلة تل حلف ، فعم استخدام الخطوط المنحنية والبيضية والمتموجة وإهمال الخطوط المستقيمة (لوحة ٢٨) .

وهناك طبقان من الأريجية لهما شأنهما إذ يعدّان أجمل قطعتين خزفيتين من عصر الحجر والنحاس « الإنيوليتيكي » (لوحة ٢٩ ، ٣٠) . فلقد غمس الطبق الأول في طلاء القيشاني الطيني ذي اللون الأحمر المائل الى البرتقالي ، وانجزت الزخرفة باللون الأحمر والأسود ، ونرى في الوسط مربعا مزخرفا على شكل رقعة شطرنج اتخذت زواياه الأربع شكل مثلث ذي قاعدة منحنية ، واكتسى بقية الطبق بزخارف دائرية متحدة المركز من صفوف ثلاث سوداء متموجة تفصلها دوائر منقطة باللون الأسود .

ولا يقل الطبق الثاني جمالا عن الأول ، فأرضيته القرميدية الوردية تتوسطها زهرة ذات اثنتين وثلاثين وريقة حمراء حول تويج أسود ويحف بكل وريقة خط خفيف باهت . وثمة سلسلة من الدوائر المتحدة المركز

٢٨ -

فن سومري : جرة من الفخار ذات رقبة طويلة وملونة عليها زخارف هندسية وحيوانية تمثل طيور . عثر عليها في موقع قبة كورا بالقرب من مدينة الموصل . بشمال العراق ، وتتميز صناعة هذه الجرة بخصائص حضارة حلف ٤٥٠٠ ق . م . العصر الممهد للتاريخ

« بإذن من متحف العرّاق ببغداد »



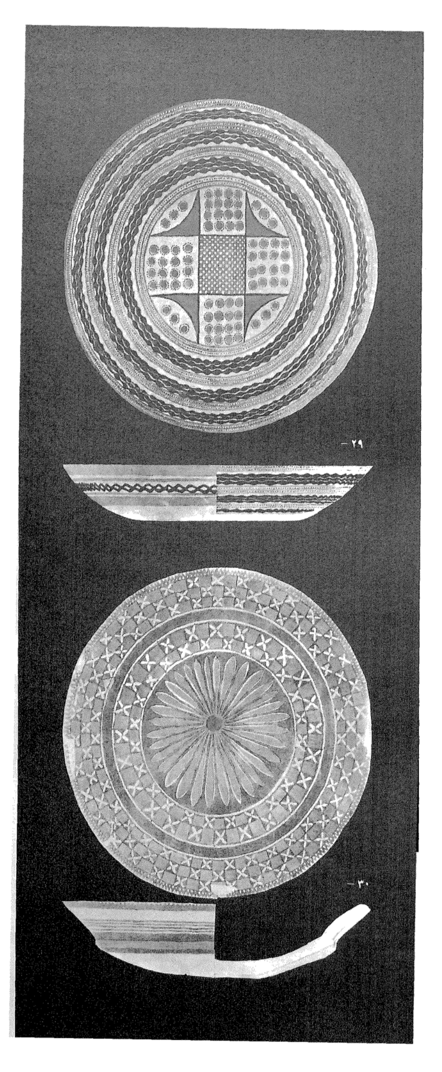
٢٨ -

تكون معا منطقتين دائريتين تتخلل كل منهما رقعة شطرنجية مربعاتها سوداء وحمراء يتوسط كل مربع أسود منها صليب أبيض ، أما الحافة فمزخرفة بخط متعرج .

ولقد كان للفنانين في صورهم التي لا تمت للأديان بسبب خيال خصب ممتع ، فنراهم قد صوروا الخيول في ركضها والوعول في قفزاتها منتصبة الآذان ، والطيور من فوقها محلقة في جو السماء بخطوط واضحة معبرة تدل على ما كان لهم من دقة الملاحظة في رسم تلك اللقطات المليئة بالحركة .

وهذه القدرة في تحوير الخطوط مكّنت الفنانين من تحوير التصوير الطبيعي الى تصوير زخرفي ، فرأيناهم يشكّلون الأفاريز من حيوان ذي قرون أو من صفوف من البط أو الأوز وهي تعوم الواحدة في إثر الأخرى أو طيور تنشر أجنحتها ، وتكون كل منها وحدة زخرفية تتكرر ملتفة حول عنق الآنية (لوحة ٣١) ، وجاءت الأشكال البشرية في صور إجمالية على هيئة أشباح [خيالات][1] (لوحة ٣٢) ، وغدت أشكال الكائنات الحية تستحيل

(١) Silhouette الخيال أو الشبح هو الصورة المشكلة من رسم الخط الخارجي للجسد وحده ، ويظهر فيها المنظر بلون قطعي أشبه شيء بالظل أو النور أو اللون .



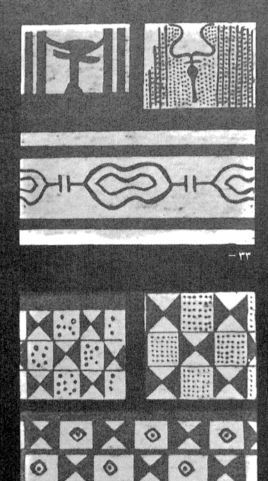
٢٩ -
فن سومري : طبق من الفخار مزخرف بصليب مالطة. النصف الثاني من الألف الرابعة ق.م. من الأربجية العصر الممهد للتاريخ
«بإذن من متحف العراق ببغداد»

٣٠ -
فن سومري : طبق من الفخار مزين بزهرة تطوقها الصلبان. النصف الثاني من الألف الرابعة ق . م . العصر الممهد للتاريخ
«بإذن من متحف العراق ببغداد»



شيئا فشيئا الى أشكال مجردة مثل الحليات الزخرفية التي تمثل رأس الثور بطريقة إجمالية (لوحة ٣٣) ، وإذا الأشكال الهندسية تنطلق انطلاقة لم نعهدها من قبل (لوحة ٣٤) .

وطالعتنا إيران بفن أشبه ما يكون في وحداته الزخرفية والرمزية بما وجدناه على ضفاف دجلة والخابور ، فثمة قطع زخرفية كشف عنها في « سيالك » تحوي مزيجا من أشكال هندسية ونباتية وحيوانية ، ثم هي مع هذا يتجلى فيها أسلوب التنقيط الذي ظهر بعد ذلك بأمد طويل في لوحات الفنان الفرنسي « سورا » (لوحة ٣٥) ، كما أن ثمة صورة لراقصات « الرّي » وقد بدين وهن عاريات ، غير أنهن يجمعن الى هذا التحرّر ، وهن يؤدين رقصتهن الطقسية ، مسحة من الوقار يضفيها على وجوههن إحساس ديني (لوحة ٣٦) .



٣٣ —

٣٤ —

٣١ — فن عراقي : فخار عليه زخارف من حيوانات وطيور. الألف الخامسة — الرابعة ق . م . تل حلف والأربجية . العصر الممهد للتاريخ .

٣٢ — فن سومري : اشكال آدمية تبدو في صورة خيالات «أشباح» من تل حلف والأربجية . العصر الممهد للتاريخ

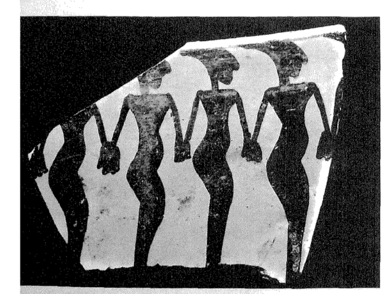
٣٣ — فن سومري : حلية زخرفية تمثل رأس الثور بطريقة إجمالية . من تل حلف والأربجية . العصر الممهد للتاريخ .

٣٤ — فن سومري : زخارف هندسية تمثل بلطتين متعارضتين . من تل حلف والأربجية . العصر الممهد للتاريخ .

٣٥ — فن إيراني : إناء من الفخار عليه صور لفهود بين النباتات الألف الرابع ق . م . من سيالك .

« بإذن من متحف اللوفر»

٣٦ — فن ايراني : راقصات الريّ فوق لخاف فخاري . الألف الرابعة . ق . م . « بإذن من متحف اللوفر»



٣٦ —



٣٥ —



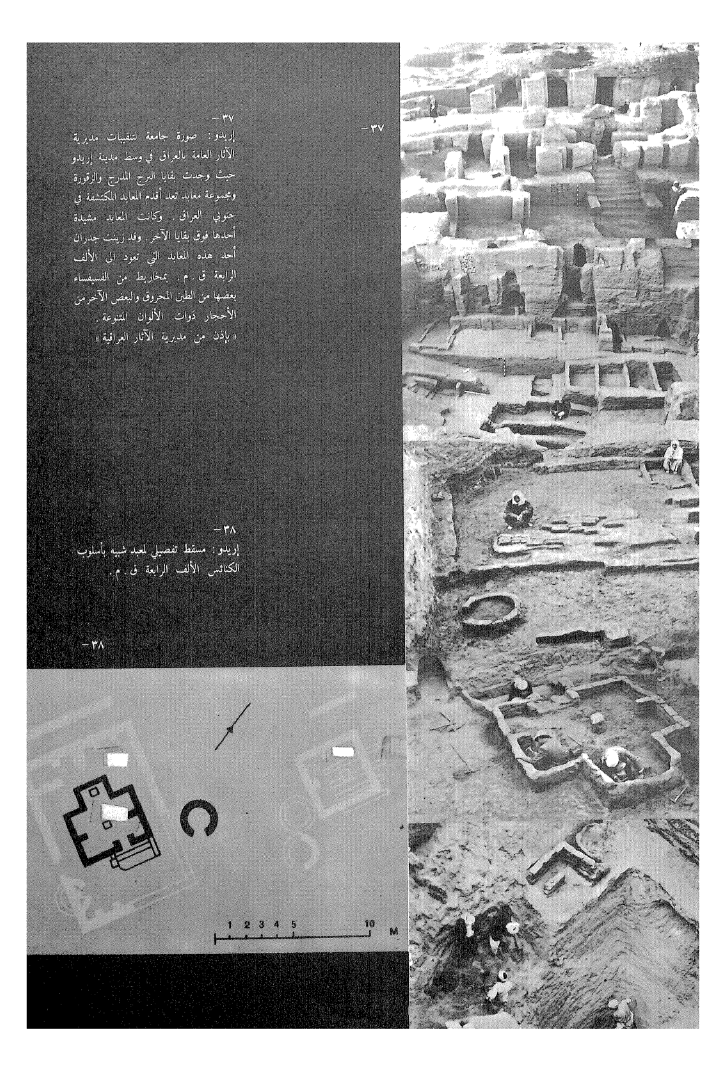
حقبـــة إريـــدو

والآثار التي بين أيدينا تؤكد أن الانتعاش الفني بدأ في شمالي بلاد الرافدين ، غير انا لا نزال في حاجة الى ما يؤكد ما تقول به النظريات الحديثة عما كانت عليه شواطىء الخليج العربي قديما ، اذ أنه لم يكشف حتى الآن جنوبي « إريدو » – المعروفة الآن باسم « أبو شهرين » أو تل اللحم عن شيء يزامن ما كشف عنه في موقع « حسونة » الأثري ، وما يجاوز الكشف الحديث – الذي كان فيما بين سنتي ١٩٤٦ – ١٩٤٨ – مدينة « إريدو » التي كانت مركزاً لعبادة الاله « إنكي » إله المياه والمحيطات السومري .وقد ظلت هذه المدينة آهلة بالسكان حتى نهاية العهد الاخميني ، وكان من أهم ما أسفر عنه ذلك الكشف ثماني عشرة طبقة من المعابد .[1] ويعد هذا ولا شك عمل جلل من أعمال التنقيب ، فقد هدانا الى معبد يعود الى تلك الحقبة التاريخية البدائية ، وهو يعد أقدم معبد كشف عنه حتى اليوم (لوحة ٣٧) . ونجد في هذه المعابد عناصر من العمارة الدينية ظلت ثابتة عبر عدة آلاف من السنين وخلال حضارات متعددة حتى اليوم ، اذ ثمة قاعدة مستطيلة بها كتفان على الجانبين يوحيان بتقسيمها الى منطقتين متمايزتين قدسية تتعالى كلما اتجهنا نحو الداخل ، يؤيد ذلك وجود حنية تضم قاعدة مشيدة من اللبن في نهاية القاعة الداخلية هي قدس الأقداس . والغريب أن هذا التقسيم الثلاثي نفسه قد اتبع فيما بعد في الكنيسة المسيحية ، يتمثل في المجاز المؤدي الى الكنيسة ، ثم المجاز العريض الأوسط ، ثم الهيكل ، وقد احْتذي كذلك بمعبد سليمان مدخلا وهيكلا وقدس أقداس (لوحة ٣٨) .

---

(١) استحدث الباحثون طريقة جديدة للتنقيب عن الآثار ، غير أنها معقدة بعض الشيء ، اذ مضوا ينقبون في التلال حفراً في الإتجاه الرأسي ، مبتدئين بالطبقات الأحدث تاريخيًا متدرجين إلى الطبقات الأقدم فالموغلة في القدم إلى أن يصلوا إلى ما يسمونه « الأرض البكر » أي التي عايشت أول جماعة وطئت تلك البقاع واستوطنتها .

وهكذا وللمرة الأولى في تاريخ أبحاث الآثار أمكن تسجيل تراكب طبقات التربة على شكل مستويات مما يتيح لنا تحديد الترتيب الزمني الناشيء عن ترسيب الطمى بما يمكننا من تتبع مظاهر النشاط والسلوك الإنساني في المراحل المتعاقبة محددة التواريخ ، وكذلك تحديد التطور الحضاري والفني من جهة أخرى . كما تجلت في ضوء جديد كثير من الآثار التي كانت قد أخرجها معول رجل الآثار إلى النور من قبل ، وأضيفت معالم ومدن جديدة وحقب بأكملها إلى الخريطة التاريخية التي كانت مرسومة من قبل اكتشاف طريقة التنقيب لوفق هذه المستويات . ويتميز كل مستوى عن غيره باختلاف نوع الآثار التي يضمها ، مثل المعابد على المستوى الخامس عشر والثالث عشر في مدينة إريدو ، مما يحدد ظهور الحضارة فيها في الفترة فيما بين ٥٠٠٠ ق. م قبل عصر العبيد . وكأن العصر الممهد للتاريخ قد نزع عنه النقاب الذي كان يحجبه .



٣٧ –
إريدو : صورة جامعة لتنقيبات مديرية الآثار العامة بالعراق في وسط مدينة إريدو حيث وجدت بقايا البرج المدرج والزقورة ومجموعة معابد تعد أقدم المعابد المكتشفة في جنوبي العراق . وكانت المعابد مشيدة أحدها فوق بقايا الآخر . وقد زينت جدران أحد هذه المعابد التي تعود الى الألف الرابعة ق . م . بمخاريط من الفسيفساء بعضها من الطين المحروق والبعض الآخر من الأحجار ذوات الألوان المتنوعة .
« بإذن من مديرية الآثار العراقية »

٣٨ –
إريدو : مسقط تفصيلي لمعبد شبيه بأسلوب الكنائس الألف الرابعة ق . م .

واحتل الطين مركزا هاما في عمارة بلاد الرافدين ، إلا أن أهم استخداماته كانت في صناعة الخزف التي لم تفقد أهميتها حتى في أيامنا هذه .

وقد تميزت المراحل التالية في إريدو والعبيد بالتخفف من الزخرفة (لوحة ٣٩) ، وإذ كانت الكتابة لم تكتشف بعد فقد عدّ الخزف خير مصدر لاستقاء المعلومات . وإذا قارنّا زخارف الفخار في هذه المراحل بمثيلاتها فيما سبق لشهدنا سمات جديدة هي ندرة الصور البشرية واختفاء الصور الحيوانية ولرأينا بديلا لها تكوينات هندسية لا تضم سوى عناصر بسيطة مستقيمة ومتموجة ومتشابكة ومتقاطعة ، الأمر الذي يتفق وحضارة العصر الحجري الحديث ، عصر الزراعة والاستقرار.

وقد استخدمت بلاد الرافدين الطين أيضاً في عمل التماثيل الصغيرة ، تلك الدمى الفخارية التي اختصت بها على مر الزمن ، والتي لم ترتبط بمظاهر الحياة وبالعقائد الدينية فحسب ، بل شاركت في التطور الفني أيضاً .

وكانت هذه التماثيل تُشكَّل في البداية باليد ، وأدت الحاجة إلى انتاجها على نطاق واسع عهد السومريين الجدد (نهاية الألف الثالث) ، إلى استخدام القالب الذي يسّر الكثرة على حساب الأصالة ، أي الكم على حساب الكيف ، فلم يعد انتاجها في حاجة إلى فنانين أو حرفيين بقدر حاجته إلى صناع عاديين .

وقد ظهرت التماثيل الصغيرة في العصر الحجري الحديث في جرمو ، وكانت تصنع في إجمال ، وتمثل عادة الربة – الأم أو امرأة جالسة أو جاثية ، فكان يكتفي بتجفيف الطين في الشمس ويغطي التمثال أحياناً بطلاء ملون غير صلصالي . وثمة نماذج كثيرة تم الكشف عنها ترجع إلى المرحلة التالية ، « مرحلة حلف » ، في عدة من المواقع الشمالية . وتبدو المرأة فيها واقفة أو جالسة أو جاثية مترهلة الثديين (لوحة ٤٠) ، وكانت التماثيل الصغيرة تصاغ أحياناً في النار وتجمّل بلمسات خفيفة من الألوان التي تمثل وشما أو حليا .

واتخذت التماثيل الصغيرة – المصنوعة في مرحلة العبيد والتي كشف عنها في المواقع الجنوبية – طرازا مختلفاً تماماً ، فصوّر الكثير منها سيدات ممشوقات القوام يضعن أقنعة يشبه الواحد منها رأس الثعبان تعلوه قلنسوة من القطران (لوحة ٤١) .

ولقد انتهت إلينا عن تلك الحقبة تماثيل من صلصال لشخصيات غريبة ، فثمة تماثيل لنساء رشيقات منتصبات ، منهن من أرخت يديها على ردفيها ، ومنهن من حملت طفلها (لوحة ٤٢ ، ٤٣) وقد تكون هذه التماثيل الغريبة لآلهة أو شياطين ، إذ هي من خلق الخيال لا تحكي الوجود الحقيقي في شيء ، ثم هي إلى هذا تثير الفزع والرعب . ونحن نعلم أن ثمة التزامات دينية كانت تحول بين الفنان وبين أن يضفي على التمثال ما يشابه الإنسان شبهاً خالصاً حتى لا تختلط أشكال الآلهة وأشكال الآدميين (لوحات ٤٤ ، ٤٥) .

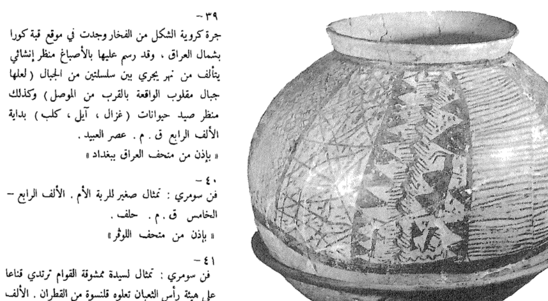
وقد مال الفنانون إلى التخطيط العام في رسم الشخوص ، لا يعنون بالقسمات التي تميز شخصاً عن شخص ، ثم هم إلى هذا لم يحاولوا إبراز ملامح وجوه الربات « الأمهات » تقديساً لهن وخوفاً من أن يسوى بينهن وبين البشر (لوحة ٤٦ و٤٧) .

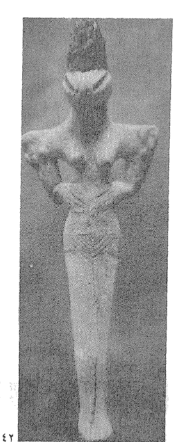
٣٩ -
جرة كروية الشكل من الفخار وجدت في موقع قبة كورا بشمال العراق ، وقد رسم عليها بالأصباغ منظر إنشائي يتألف من نهر يجري بين سلسلتين من الجبال (لعلها جبال مقلوب الواقعة بالقرب من الموصل) وكذلك منظر صيد حيوانات (غزال ، آيل ، كلب) بداية الألف الرابع ق . م . عصر العبيد .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٠ -
فن سومري : تمثال صغير للربة الأم . الألف الرابع - الخامس ق . م . حلف .
« بإذن من متحف اللوفر »

٤١ -
فن سومري : تمثال لسيدة ممشوقة القوام ترتدي قناعا على هيئة رأس الثعبان تعلوه قلنسوة من القطران . الألف الأول ق . م . أور
« بإذن من المتحف البريطاني »





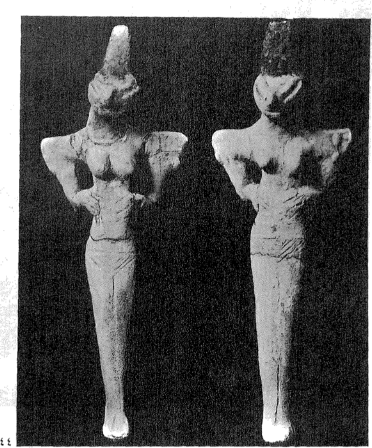


٤٢ -

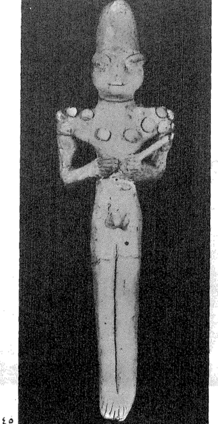




٤٣ -



٤٤ -



٤٥ -



٤٢ -

فن سومري : تمثال لسيدة ترتدي قناعا يشبه رأس الثعبان وتعلوه قلنسوة من القطران الألف الرابعة ق . م . أور. حقبة العبيد

« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٣ -

فن سومري : تمثال لامرأة تحمل طفلا بين ذراعيها . الألف الرابعة ق . م . حقبة العبيد

« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٤ -

فن سومري : تمثال من الفخار لأنثى . حقبة العبيد ٤٠٠٠ عام ق . م . أور

« بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

٤٥ -

فن سومري : تمثال صغير من الفخار لرجل . الألف الرابعة ق . م . حقبة العبيد . إريدو

« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٦ -

فن سومري : تمثال لإله أو شيطان . حقبة العبيد

« بإذن من المتحف البريطاني »

٤٧ -

فن سومري : تمثال لأنثى دون رأس من الفخار. الألف الرابعة ق . م . حقبة العبيد . تللو

« بإذن من متحف اللوفر»

وقد أعان لصوص المقابر على الكشف عن تماثيل مختلفة الأشكال أحدث عصراً ، إذ ترجع إلى الألف الرابعة أو إلى بواكير الألف الثالثة قبل الميلاد ، في مقاطعة فارس بجنوب شرق شيراز (لوحة ٤٨ أ وب) أهمها تمثال رجل ملتح غزير الشعر حيواني السحنة شرير البسمة مجدور البشرة يرتدي مئزراً من الحجر الأبيض المتميز عن الحجر الأسود الذي نحت منه التمثال ، ويحمل وجهه سمة غريبة هي شجّ مائل يبدأ من قمة الأنف ويخترق الوجنة اليمنى حتى منبت اللحية ، لا شك أنها نفذت عن قصد ، وان لم نجد لها تفسيراً حتى اليوم . وأغلب الظن أن التمثال يمثل بطلاً أسطورياً اشتهر في الحروب ، ويحمل وجهه أثر إحدى المعارك التي اشترك فيها .

وقد تركت لنا «سوسه» نماذج من أكواب كبيرة وأطباق وكئوس ذات مقبضين وهي تبدو رقيقة البدن ، وتخلو عجينتها الطفلية التي كانت تمزج بصفرة ضاربة إلى الخضرة ، من كل ما يشوب صفاءها ، وقد تراءت على جنباتها وصفحاتها زخارف وصور أبدعتها يد الفنان (لوحة ٤٩) . ولعل أبدع ما وجدنا من بين تلك النماذج كوب محفوظ الآن بمتحف اللوفر عليه صورة تيس صغيرة حدّد بخطوط ميسرة ، تعلوه هالة سوداء على شكل دائرتين ، ومن فوق صورة التيس صور لكلاب تعدو وقد انبسطت أجسامها يضمها مستطيل ضيق . وعلى جنبات الكوب خطوط طولية ليست غير أعناق لطيور تهيم في حشد ، وقد شارفت مناقيرها شفة الكوب فبدت وكأنها ترشف منه (لوحة ٥٠) . وهناك كوب آخر على جنباته صور لطيور تحكي شكل مشط وشكل صليب مالطة (لوحة ٥١) .

وليس ثمة صورة لإنسان على أواني سوسه إلا في القليل ، من ذلك ما نراه على طبق من صور تصور رجلاً بين حربتين (لوحة ٥٢) ، وما نراه على آخر من صورة تصور رجلاً ممسكاً قوساً وقد همّ أن يرسل رمحاً ، وغطى رأسه بريش (لوحة ٥٣) . والصورتان ليس فيهما ما يبرز قسمات الوجه ، من أجل ذلك كانتا أشبه بخيالين انطبعا على صفحة الماء ليس فيهما ما ينبض بالحياة .

وهذه الأعمال الفنية كلها تنتمي إلى حقبة « تل عبيد » ، تلك الحقبة التي بدأت بالألف الرابع قبل الميلاد فيما يبدو ، والتي كان منها ما كشف عنه في « إريدو » من طبقات ثلاث من المعابد ومستويات ستة من المساكن ، ثم ما كشف عنه في « العقير » من مستويات سبعة من المساكن ، وانها لتدلنا جميعاً على أن المراحل الأولى من تلك الحقبة التي كانت وثبة إلى الأمام مضت متعثرة في تطورها بطيئة في انتقالاتها .

٤٨ – ا فن إيراني : تمثال لرجل ملتح ، الألف الرابعة أو بواكير الألف الثالثة مقاطعة فارس . « بإذن من متحف اللوفر »

٤٩ – فن إيراني : كوب من الفخار طراز سوسه . الألف الرابعة ق . م . سوسه « بإذن من متحف اللوفر »

٥٠ – فن إيراني : كأس من طراز سوسه . الألف الرابعة ق . م . « بإذن من متحف اللوفر »





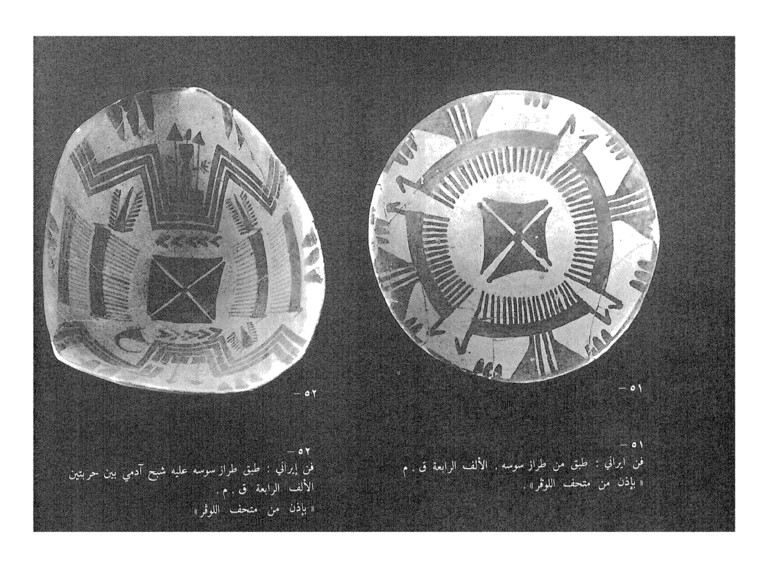
٤٨ - ١



٥٠ -



٤٩ -

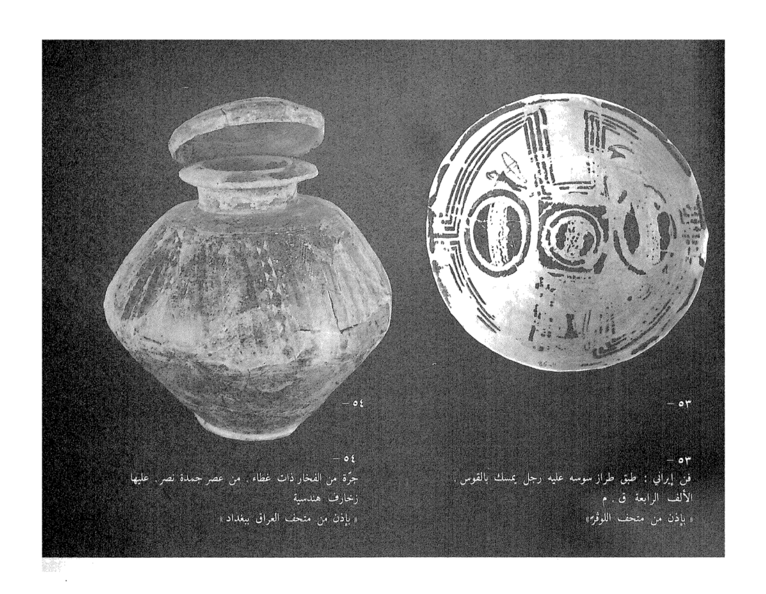


٥١ -
فن ايراني : طبق من طراز سوسه . الألف الرابعة ق . م
« بإذن من متحف اللوفر » .

٥٢ -
فن إيراني : طبق طراز سوسه عليه شبح آدمي بين حربتين
الألف الرابعة ق . م .
« بإذن من متحف اللوفر »

وما من شك في أنّا نفقد الكثير من أسباب الحكم على تلك الحقبة بفقداننا اللغة التي كانت سائدة ، إذ ليس ثمة مكتوب يشير إليها ، وهذا ما يرجح أنهم لم يكونوا قد بلغوا مبلغ الأمم الكاتبة إلى أن دهمهم الغزاة فوضعوا في أيديهم المقاليد وحملوا على عواتقهم أسباب الحضارة في بلاد الرافدين ليمضوا بها قدماً إلى الأمام . لقد كان النحت هو الوسيلة الوحيدة للتعبير قبل ظهور الكتابة .

وما انتهت حقبة « تل العبيد » حتى جاءت في أعقابها تلك الحقبة التي انتهت بظهور الأسر الحاكمة السومرية الأولى . وكانت « أو ر و ك » – وهي تسمى اليوم الوركاء – و « جمدة نصر » التي لا يعرف اسمها القديم ، مركزين للحضارة . وثمة مخلفات ولوحات مكتوبة من ذلك العهد تبين لنا كم كانت تلك المرحلة وثبة ثقافية واسعة ، وكان مرد هذا ولا شك الى ذلك التلقيح الجديد الذي تم على أيدي الغزاة الجدد ، وهم السومريون . فما أن آل حكم البلاد اليهم حتى جدّوا في وضع الأسس الثقافية الراسخة البناء مستأنسين بما كان للسلف في ذلك من تراث ملحوظ كاد يجمد في يد أصحابه ، فإذا هم ينفخون فيه من روحهم وإذا هم يبعثون منه شيئاً حياً ، وهو وإن غاير الأول في مظهره فإنه لا يكاد يغايره في مضمونه ، الشيء الذي يجعل الفصل بين الحقبتين من الدقة بمكان .



٥٣ —
فن إيراني : طبق طراز سوسه عليه رجل يمسك بالقوس .
الألف الرابعة ق . م
« بإذن من متحف اللوفر »

٥٤ —
جرّة من الفخار ذات غطاء . من عصر جمدة نصر . عليها زخارف هندسية
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

وشهدت مراحل الوركاء وجمدة نصر ، تغيرات جديدة في تقنية الزخرفة للخزف ، فكانوا يغمسون الأواني في دهان رمادي أو أحمر يضفي على مظهرها مزيداً من العناية في الصناعة (لوحة ٥٤) ، ويزخرفونها بالحذور البسيطة دون إضافة جديد من تجميل . ولم يعودوا إلى النقش إلا بآخرة في مرحلة جمدة نصر ، ولكنه كان محصوراً في بضع أماكن ، ودون أن يتضمن التطورات السابقة (لوحة ٥٥ ، ٥٦) .

ومن المؤسف حقاً أن الخزف المنقوش الذي اشتهرت به مراحل التاريخ الأولى ، اختفى تماماً مع بداية الألف الثالث حتى أصبحت مثل هذه الأواني استثناءات نادرة .

وعلى حين وجدنا جنوبي ما بين النهرين يلتزم القواعد السائدة في الشمال التزاماً لا انفكاك منه . نرى أن البلاد التي عاشت على الأطراف لم تلتزم ذلك ، لاسيما تلك البلاد التي كانت إلى الطرف الجنوبي الشرقي في سهل « سوسه » الإيراني الذي كان مركزًا ذا شأن لصناعة الأواني ذات التصاوير التي بلغت من البدع حداً لم تضارعها فيه المراكز الشرقية الأخرى ، والذي كانت له في العالم القديم شهرة « سيڤر » في عالمنا الحديث .

ولم تكن الرشاقة صفة غالبة على خزف بلاد الرافدين ، فلقد رأينا السومريين قد استبعدوا زخرفة الخزف

فسدّوا مجالاً واسعاً كان من الممكن أن يبدع فيه المصورون بعد تلك البداية الموفقة التي أظهرها خزافو مرحلة التاريخ الأولى في سامراء وسيالك وسوسه .

ولم يتقدم النحت قبل عام ٣٢٠٠ ق . م خطوة بعد الأصنام الفخارية المعبرة التي تعود إلى عهد « العبيد » مثل تلك التي عثر عليها في أور وإريدو ، والتي نلحظ فيها مبالغة في السمات المميزة للأجسام ، بينما جاء بعضها في أحجام مصغرة ومفتقرا إلى التجسيم الدقيق . وقد استخدم التلوين لإضفاء السمة التشكيلية مما أبرز الدور الذي تلعبه هذه الأصنام كأدوات حارسة ، ولم تكن هذه الأوثان تعدو كونها مجرد منتجات حرفية . والأمر الجدير بالتنويه أنه ليس ثمة صلة بين أسلوب صناعة الفخاريات المجسّمة في مرحلة العهد الممهّد للتاريخ مثل الدمى الفخارية وبين المنحوتات الأولى المجسمة خلال العهد التاريخي لبلاد ما بين النهرين .

وثمة تمثال وجد داخل إناء من حقبة الوركاء اللاحقة يبلغ حجمه ثلث حجم إنسان على وجه التقريب وهو لم يبق لنا منه غير جذعه ، ويعد هذا التمثال أقدم نموذج في النحت المجسم إذ يرجع تاريخه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ومن المعتقد أنه كان لسيد مدينة الوركاء الذي كان بيده زمام الأمر كله . وهو يدلنا على أن المثّال السومري في العصر الممهد للتاريخ – أي منذ حقبة الوركاء الرابعة حتى جمدة نصر – كان ذا قدرة على تشكيل إنسان كامل من الحجر بأبعاده الواقعية . وما من شك في أن هذا المثّال قد شكله وفق روح العصر الذي كان يجمع بين فكرة المادة وفكرة ما هو فوق المادة أي الروحانية المتسامية ، فالمئزر الذي يبدأ من منتصف الجذع إلى أسفل ، والمربوط بحزام مبطن كان هو زي الأمراء الذي ظهر في « نُصُب » الصيد ، وفي « الأختام » التي عثر عليها في الوركاء ، كما كانت القلنسوة التي تشدّ إلى الجبين والعنق برباط مبطّن هي الأخرى من علامات الأمراء (لوحة ٥٧ أ وب وج) . وما أكثر مالجأ الفنان السومري إلى تصوير اللحية غير الطبيعية والمخدّدة تخديداً أفقياً غير المألوف ، وكان هذا مما يميز هذه الحقبة الممهدة للتاريخ. وقد أضفت هذه اللحية المحوّرة [1] في إسراف – وكأنها وفرة شعر – على الوجه سموا وكأنه وجه من عالم السماء ، إذ تبدو من ناحية الأسلوب مناقضة تماماً لتفاصيل العضلات الشديدة الوضوح – وخاصة الظهر وأعلى الذراع – التي تظهر جليا تناوب الضوء والظل . وهذا مما يجعلنا نستطيع القول بأن التمثال في تصويره الفني للإنسان أو للإله مشكّل في صورة إنسان بأبعاده الواقعية مجسدة ، قد ظهر في العصر الممهد للتاريخ السومري .

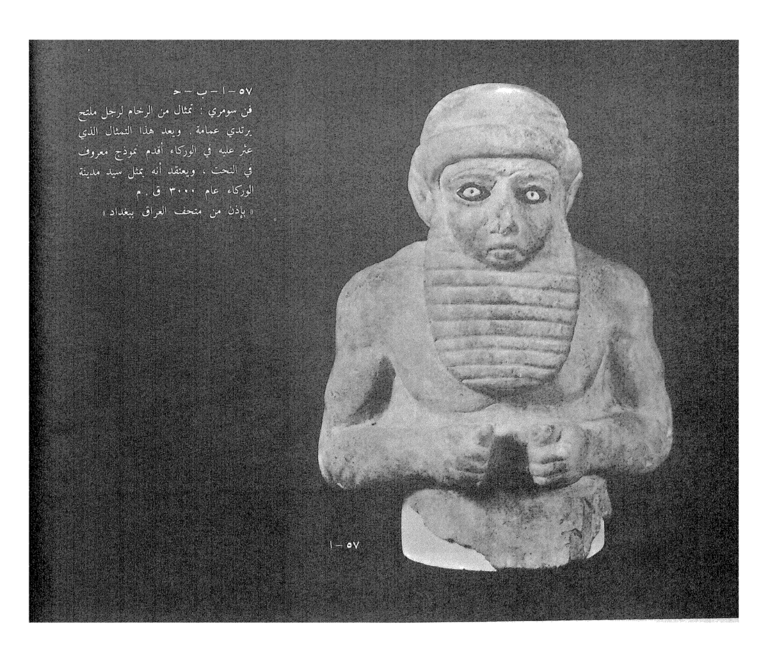
---

(١) التحوير أسلوب فني يقضي بأن يكون الشيء المصوّر أو المنحوت أبعد ما يكون في الأكثر عن مظهره الطبيعي .



٥٥ —
فن سومري : إناء من الفخار ملون بعدة ألوان وزين بزخارف هندسية . الألف الرابعة ق . م . حقبة جمدة نصر
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

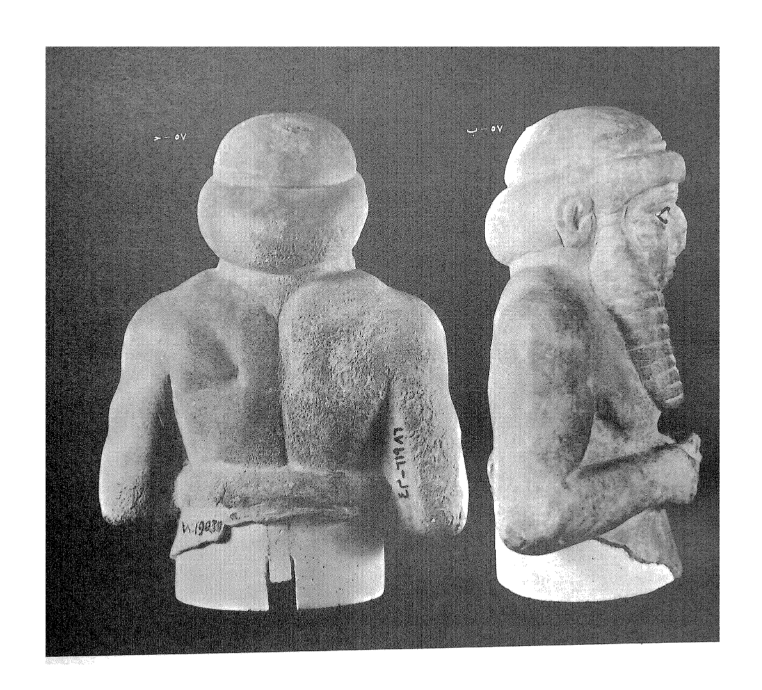
٥٦ —
فن سومري : آنيه فخارية
مزينة بزخارف هندسية
حقبة جمدة نصر
« بإذن من متحف العراق
ببغداد »



٥٧ – ا – ب – ح
فن سومري : تمثال من الرخام لرجل ملتح يرتدي عمامة . ويعد هذا التمثال الذي عثر عليه في الوركاء أقدم نموذج معروف في النحت ، ويعتقد أنه يمثل سيد مدينة الوركاء عام ٣٠٠٠ ق . م
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤ حقبــة العُبيــد

والحديث عن الأصل الذي يرجع اليه السومريون أو المكان الذي انحدروا منه يكاد يكون إلى اليوم ضالة الباحثين ، غير أنهم يقطعون بأن السومرية ليست من عائلة اللغات السامية ، وهي أيضاً لا تنتمي إلى أية من عائلات الكلم المعروفة . ويتطلب البحث في أصل السومريين دراسة الآثار التي خلفوها ، ومقارنة هياكلهم العظمية بغيرهم ، فضلاً عن البحث في لغتهم ويرجح البعض كما أسلفنا أنهم كانوا من سكان تلك المناطق المتاخمة لبحر قزوين ، وان قال البعض أنهم نزحوا من منطقة الخليج . وسواء أكان هذا أم ذاك فما من شك في أن نزولهم دلتا بلاد الرافدين وتوليهم أمورها جاء في أعقاب وحدة حضارية مؤكدة ، وكان إيذانا بإنعاش الحضارة وازدهارها ثم طبعها بطابع لم تستطع يد الزمن أن تمحوه على مر السنين .



فما أن استقر هؤلاء الغزاة في البلاد حتى رأينا الفخاريات المصورة تختفي فجأة ، لما في ذلك من مساس بعقيدة الفاتحين ، تلك العقيدة التي جدّوا في التمكين لها مع التمكين لسلطانهم ، فلم نعد بعدها نرى فخاريات « العبيد » ولا « سوسه » المصورة ، وكان لذلك أثره في « سوسه » حين حاولت بعدُ أن تستعيد سيرتها الأولى في الفخاريات المصورة ، فانها لم تستطع أن تجدد فيها كما كانت تجدد من قبل ولا أن تخرجها في جمالها القديم .

وتكاد المعابد التي كشف التنقيب عن آثار الكثير منها في مدينة الوركاء تدلنا كيف شيدت على أسس معمارية رائعة أملاها العقل ، وكيف قامت قواعدها على أحجار جيرية حُملت إليها من خارج المدينة ،

والوركاء هي المدينة المقدسة « لإنّانا » أو إنين « سيدة السماء السومرية » .

وثمة مجموعة من المعابد كانت مقامة في حي من أحياء تلك المدينة ، وكان يقال لها « بيت السماء » ، وانا لنرى من بينها معبداً لـ « إنين » ربة الخصب والسماء ومعبداً لـ « دوڤري الذي شاعت عبادته في الشرق ، وكان له في كل بلد اسم فسمّى في بعضها « تموز » كما سمى « أدونيس » ، وفي هذا لا شك دليل آخر على هذا التطور الحضاري الثقافي الذي صحب الحكم السومري والذي حمل ذلك الطابع الديني الذي ارتضاه الغزاة سمة لهم .

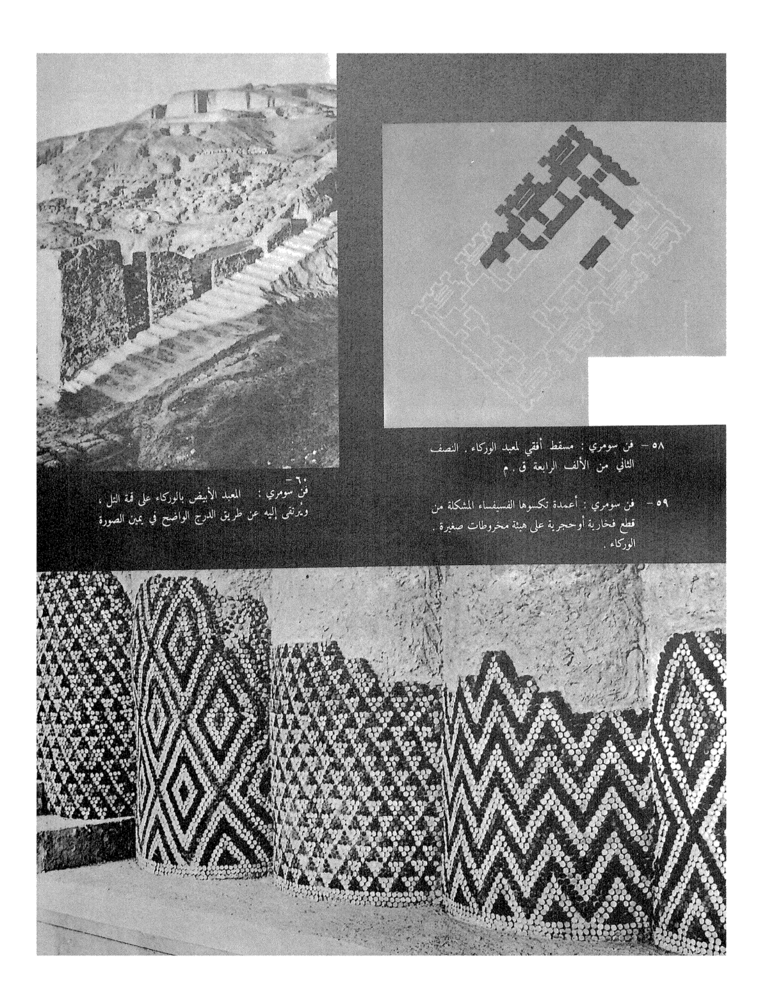
ولقد رأينا معابدهم على نحو ما ترك السلف أصحاب البلاد من قبل ولكنها جاءت تحمل تحويرًا في المظهر ، فإذا هي تبدو أكثر ضخامة وأبهى جمالاً ، غير أنه مما يؤسف له أن الباحثين لم يقفوا على أسماء تلك المعابد ، فاستعاضوا عن ذلك بوصفها صفات تتميز بها عندهم فقالوا : المعبد الحجري ، والمعبد الأحمر ، كذا رمزوا إليها بحروف فقالوا : معبد أ ، ومعبد ب .

ومن بين هذه المعابد المرموز إليها بحروف معبد رمزوا إليه بالحرف د ، وهو في تخطيطه يحكى تخطيط معبد « إريدو » الذي جاء على مثاله المعبد المسيحي بعد ذلك بثلاثة آلاف من الأعوام كما سبق القول .

ويقول الواصفون لهذا المعبد أن طول ساحته من الداخل نحوا من ثمانين متراً ، وعرضها نحوا من ثلاثين متراً ، وأن مجازه العريض الأوسط يمتد طولاً إلى اثنين وستين متراً وعرضاً إلى نحو من اثني عشر متراً (لوحة ٥٨) . وقد استخدم نظام الأكتاف الساندة لتقوية الجدران في تنسيق معماري يخفف من سمكها فيما بين الأكتاف الساندة ، مخلفاً كوات عولجت في تشكيل هندسي أحيا السطح الخارجي للمعبد بما صاحبه من ظلال أضفت على المعبد الحيوية والشاعرية . وما أكثر ما كانوا يطلون السياع [بياض الطين] الذي تغطي به الجدران « بلبّانى الجير » ليزيدوا من قوة تحمل هذا السياع للعوامل الجوية مما أسبغ على المباني نصاعة وبهاء ، وكان هذا الطلاء يجدد بين الحين والحين . وما زالت هذه العادة متبعة حتى اليوم في كثير من البلاد مثل قرى اليونان والبرتغال حيث يجدد الأهالي الطلاء في فترات متقاربة قد لا تتجاوز شهرًا .

اما عن جدران الأفنية وسطوح الأعمدة المستديرة الضخمة فقد كانوا يكسونها بطبقة من الفسيفساء لإعطاء مباني الطين سطحاً صلباً مزخرفاً ، وكانوا يشكّلونها بقطع فخارية أو حجرية على هيئة مخروطات صغيرة يغرسون أطرافها المدببة في الجدران ويجعلون من قواعدها المستديرة بألوانها المختلفة زخارف بين خطوط متعرجة أو متقاطعة أو في مثلثات أو معينات متعددة الألوان (لوحة ٥٩) . وقد استخدمت هذه الطريقة نفسها في تكسية تيجان الأعمدة في مدينة تل العمارنة بمصر حيث كانت تنفّذ تقسيمات تيجان الأعمدة بواسطة قطع من الفسيسفاء أو الزجاج تغرس في الطين .

وكشف في مدينة الوركاء عن نوع آخر من المعابد المقدسة يخالف طرازها تلك الطرز ، وهو يعد الأصل لتلك الأبراج ذات الطوابق التي تسمى « الزقورات » والتي أقيم على غرارها برج بابل . ويرجع تاريخ إنشاء هذا المعبد إلى ستة آلاف من الأعوام ، وهو في شكله الأخير يرقى إلى بداية الألف الثالثة قبل الميلاد ، مقام فوق ركام هُيىء ليكوّن شبه تل صغير مرتفع عن الأرض نحوا من إثني عشر متراً ، ويحمل هذا المعبد اسم « أنو » إله السماء الذي أقيم تمجيداً له ، ويسميه الأثريون باسم المعبد الأبيض (لوحة ٦٠) . ويشبه



٥٨ – فن سومري : مسقط أفقي لمعبد الوركاء . النصف الثاني من الألف الرابعة ق . م

٥٩ – فن سومري : أعمدة تكسوها الفسيفساء المشكلة من قطع فخارية أوحجرية على هيئة مخروطات صغيرة . الوركاء .

٦٠ – فن سومري : المعبد الأبيض بالوركاء على قمة التل ، ويُرتقى إليه عن طريق الدرج الواضح في يمين الصورة

في تكوينه الداخلي تكوين المعبد السابع في « إريدو » غير أن قاعته أقل مساحة ، إذ لم يكن يختلف إليه مصلون كثيرون ، وكان جل ما يراد من تشييد هذه الأبراج التي قد تبلغ فيما بعد طوابق سبعة[1] هو التعبير عما يحاوله الإنسان من وصل نفسه بالسماء والتمكين للآلهة في عليائها من أن تجد ما تهبط عليه إلى الأرض من أشباه هذه السلالم ، وكذلك التعبير عن ازدياد القدسية بالارتفاع . من أجل هذا كانت تقام على قمة هذه الأبراج معابد خاصة لا يرقى إليها غير الكهنة حيث يهبط الإله لمنح البشر الحياة . وهناك في تلك المعابد الخاصة كان الكهنة يخلون إلى عبادة الإله وتمجيده مقدمين إليه القرابين .

وثمة وعاء نذري من المرمر كشف عنه في الوركاء (لوحة ٦١) نقش سطحه نقشاً بارزاً في أربعة صفوف تحمل صوراً من الطقوس الدينية السومرية ، ففي أعلاه نجد صورة لحزمتين من القصب[2] ترمزان لعبادة الربة « إن – نين » ربة السماء[3] تحددان مدخل المعبد حيث نجد صفاً ممتداً من حاملي القرابين ، وليسوا غير نفر من رجال عراة يحملون سلالاً ملأى بالفاكهة والخضر يتقدمهم رجل ذو شأن ، لعله رئيس المدينة أو كبير الكهنة إذ أن ملامحه لا تبدو واضحة لما لحق الوعاء من خدوش ، وقد خفت لاستقباله من داخل المعبد سيدة قد تكون الربة إنين نفسها أو كبيرة الكاهنات ، ومن ورائها الهبات والقرابين قد تكدست أكداساً . وصور المذبح على شكل مدرج يحمله كبشان وقد اعتلاه شخصان أحدهما وراء الآخر . وفي سفلية الوعاء جموع من الحيوانات الأليفة تسير على حافة حقل معشب . ويهدينا هذا الوعاء الذي نحت قريباً من سنة ٣٠٠٠ ق . م إلى الأسلوب الأول الذي اتخذه الإنسان القديم وسيلته في التقرب إلى الآلهة بقرابين من ثمار الأرض ونتاج البهائم (لوحة ٦٢ ،أ ، ب) .

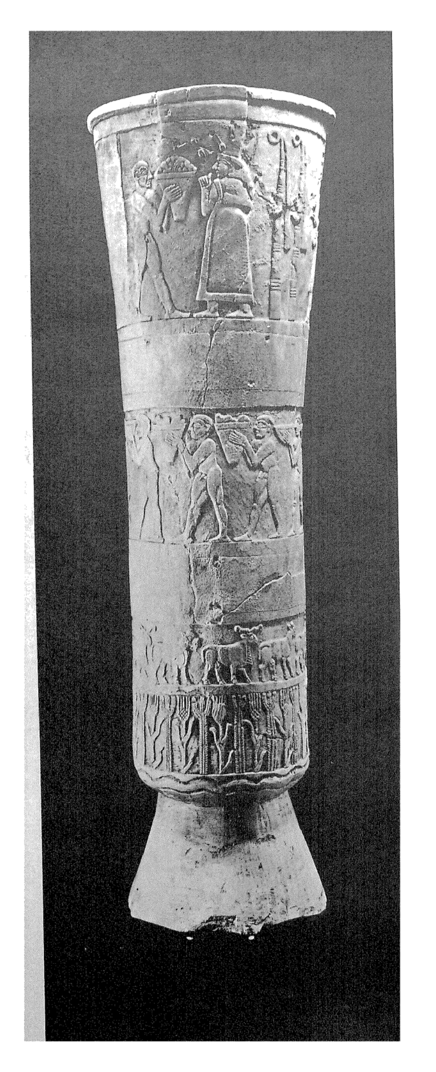
وثمة أشياء أخرى غير هذا الوعاء المرمري تصور لنا طقوس الديانة السومرية ، من ذلك الأختام الأسطوانية والمنبسطة التي نقشت عليها مشاهد لتلك الطقوس مع ما تحمل من عرض لجوانب من الحياة اليومية .

ولم يكن في بلاد ما بين النهرين قبل عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد غير نوعين من الفن الثنائي البُعد ظهرا في الخزف المصور والأختام المنبسطة . ويقول مورتجات أنه حتى خلال عصر ما قبل التاريخ في عصر« العبيد » كان سكان البلاد لا يعدون سطح الأختام صورة جزئية من عمل فني فحسب بل صورة لعمل فني متكامل يمثل مبدأ « التماثل المتناظر» التجريدي ، كما تبدو الصورة ونظيرتها في المرآة ، وغدا هذا المبدأ يقف على قدم المساواة مع التكوين الحر الذي لا يخضع لنظام بعينه .

وخلال المرحلة الأولى من العهد الممهد للتاريخ [حقبة الوركاء] كان ثمة نمو متصل في ميدان النقش ، فقد ابتكر نوع جديد من الأختام تعذر حتى الآن فهم الغرض منه وهو الختم الاسطواني (لوحة ٦٣) – وكان من أسطوانة حجرية ، يتسع سطحها لتصميم أكبر منه في الخاتم المنبسط – الذي كانت المساحة فيه شريطاً ضيقًا ، فإذا ما دارت الأسطوانة فوق الطين نشأ عن ذلك إفريز متصل والتقت نهاية النقش ببدايته (لوحة ٦٤) .

---

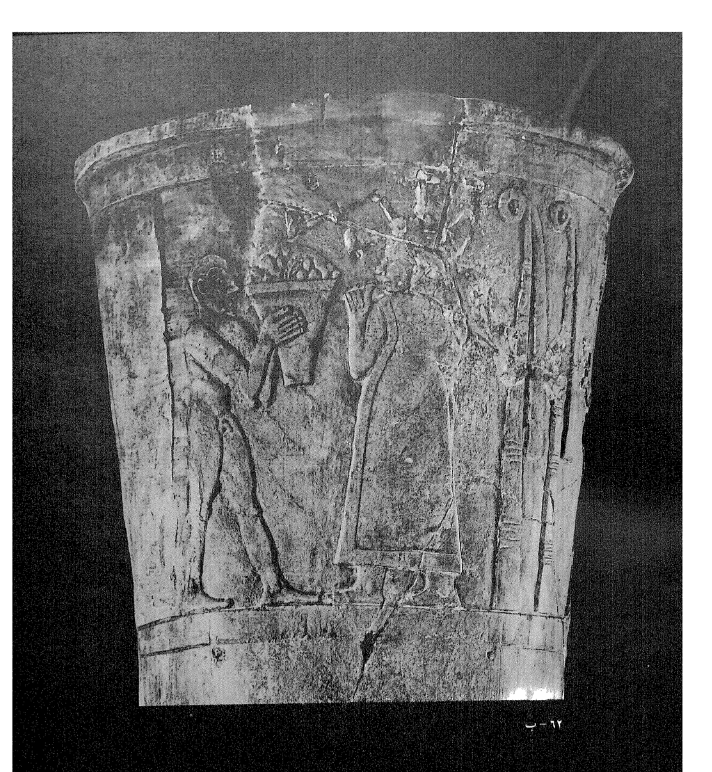
(١) إن تحديد عدد طوابق الزقورة بسبعة هو أمر غير مؤكد لعب الخيال فيه دورًا . (٢) هو القصب لا الغاب [البامبو] كما يرى بعض المؤرخين ، إذ لا ينبت الغاب في العراق وليس ثمة دليل على وجوده في الأزمنة القديمة . (٣) هيئة أخرى للإلهة إنّانا ربة الحب في الوركاء .



٦١ –
فن سومري : وعاء نذري من المرمر . يعرض طقوس العبادة . الألف الرابعة والثالثة ق . م . (٣٢٠٠) . الوركاء
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

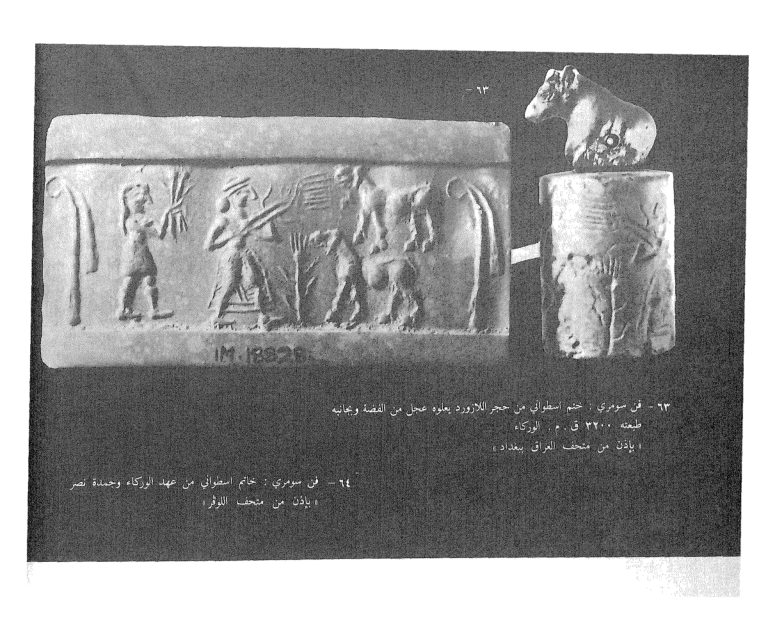


١–٦٢



٦٢ – ب

٦٢ – ا – ب
فن سومري : وعاء نذري من المرمر. تفصيل يبين المذبح على شكل مدرج يحمله كبشان
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

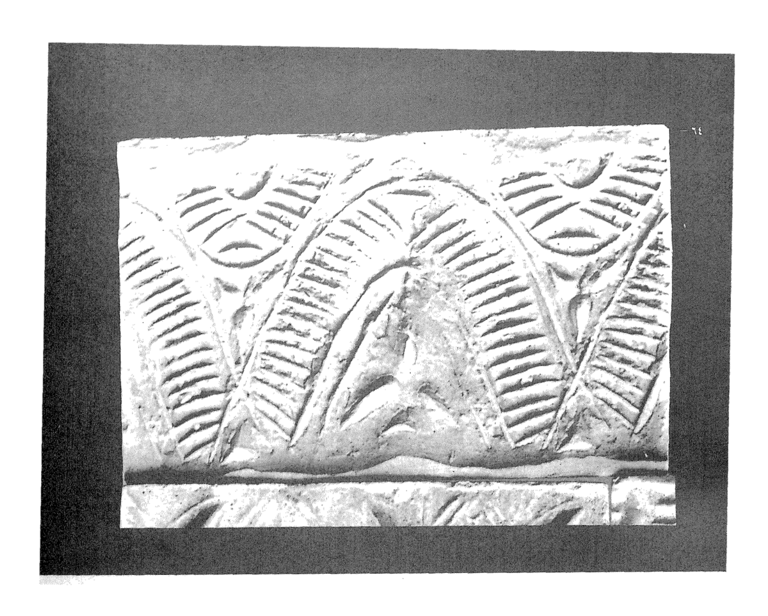


٦٣ - فن سومري : ختم اسطواني من حجر اللازورد يعلوه عجل من الفضة وبجانبه طبعته ٣٢٠٠ ق . م . الوركاء
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٦٤ - فن سومري : خاتم اسطواني من عهد الوركاء وجمدة نصر
« بإذن من متحف اللوفر »

وسواء ظهر هذا الشكل من الأختام عرضاً أو ابتكر عمدا فلقد عكس منذ البداية السمات السومرية واضحة ، وظل إلى الأبد أميناً على إبراز الروح السومرية جنباً إلى جنب مع الكتابة المسمارية .

والأمر الجدير بالملاحظة والإعجاب أن الحصيلة التصويرية التي قدمها هذا الخاتم بالغة التنوع ، فهي تشمل موضوعات معينة ظلت لأمد طويل محتفظة بأهميتها ، وقدمت نمطا فريداً بين فنون الشرق الأدنى ، مثل المواكب العقائدية ومشاهد تقديم القربان ومناظر القتال والصيد . كما كانت ثمة موضوعات مرتبطة الارتباط كله بالعصر الممهد للتاريخ وإن لم تستمر لعهد طويل خلال العصور اللاحقة ، مثل الحيوانات المفترسة ، أو المخلوقات الملفقة تلفيقاً شعارياً . كذلك تتجلى في هذه الموضوعات الأهمية العظمى التي كان يوليها السومريون للآلهة وللحاكم الذي كانوا يعدونه زعيماً حربياً « وكاهناً أعظم » معاً . وثمة عدد من الحيوانات المفترسة والمستأنسة تحتل مكاناً مرموقاً بين موضوعات النقش رموزاً للقوى التي تعين الإنسان على مواصلة الحياة أو تهدد هذه الحياة ، وهي تختلط أحياناً في صور مخلوقات ملفقة كما هي الحال في النسر برأس أسد أو الأفعى



التنين ، أما صف القطيع السائر الذي كثيراً ما يظهر مع رمز إنين فلا يبدو إلا على صورة استثنائية وكأنه بشير لحقبة جمدة نصر التالية .

ومن تلك الأختام واحد من اللازورد كشف عنه في الوركاء يحمل نموذجاً لقارب وعليه ملاحان يسيّرانه وإلى جانبيهما ثور يحمل « مذبحاً » مدرجاً ، في أعلاه حزمتان من القصب (لوحة ٦٥) . وهناك خاتم آخر من الديوريت كشف عنه في « تل بيللا » وقد نقش عليه جمع من العابدين في طريقهم إلى معبد تبدو وجهيته كاملة (لوحة ٦٦) وهو بهذا يكون قد حفظ لنا مشهداً فريداً لا نكاد نجد نظيراً له ، إذ أن المعابد التي بقيت لنا تفقد أجزاءها العليا .

ونرى لهذا الفن السومري بعد أن أفاد من الأساطير تلك النقوش الحيوانية التي تبدو طويلة الأعناق وقد التف كل عنقين بعضهما حول بعض وتقابل رأساهما (لوحة ٦٧) ، وما أشبه هذه بنقوش الحيوانات الخيالية

التي على الصلايات المصرية ، ولعل في هذا ما يزيدنا ثقة بتلك الصلة التي كانت تربط ما بين مصر وبلاد الرافدين ، تلك الصلة التي كشف عنها السكين الذي عثر عليه في جبل العركي .[1]

وفي هذا الفن السومري نتبين كيف كان الرسم في انطلاقته واصفاً موحياً ، متحللاً من قواعد المنظور ، كما لم يلتزم النسب بين الأماكن والأشخاص .

وفي الوقت نفسه تطورت فروع أخرى من الفن مثل النقش بنوعيه البارز والخفيف البروز الذي استحدث فجأة لزخرفة الأوعية الشعائرية التي كان سطحها الخارجي – شأنها شأن الخاتم الأسطواني – يتيح للنحات أن يكون إفريزاً مصوراً يدور حتى تلتقي نهايته ببدايته .

وقد تراوحت النقوش البارزة بين التسطيح والإغراق في البروز ، فبدت بعض أجزائها كاملة التجسيم بارزة فوق سطح النقش ، وذلك على الأوعية وآنية النذور وأوعية المؤن الاسطوانية الشكل التي زخرف بعضها بنقوش شديدة البروز لدرجة شوّهت القطعة كلها . وكما هي الحال في العمارة فإنها تكشف لنا عن إحدى سمات الطباع السومرية التي لا يلعب فيها تناسب الأجزاء دوراً ما ، فلم تستخدم الزخرفة التشكيلية استخدام الإغريق لها لتحديد الهيكل البنائي للوعاء بل استخدمت غلالة زخرفية فحسب . ولا شك أن مرد ذلك كان إلى طقوس العقيدة التي استخدمت فيها هذه الأوعية النفيسة . وقد جُمّلت بكثرة من النقوش الشديدة البروز تصور الحيوانات المستأنسة كالثور والماعز ، والحيوانات المفترسة كالأسد والنسر ، سواء بمفردها أو منتظمة في صفوف أو وهي تتناحر ، يُزاد على ذلك في بعض الأحيان بطل لحماية الحيوانات المستأنسة من الحيوانات المفترسة .

وقد بدت الأجسام مفرطة في الاستدارة حتى أصبحت منبعجة ، وكثيرا ما كانت تُنحت بطريقة فظة تعوزها العناية مثل تلك النقوش التي صورت أيدي الأسود ومخالبها ، غير أن هذا لا يحجب حيوية الخيال والتكوين في هذه المنجزات الفنية المبكرة . وتدفعنا الحيوية الباطنية المتألقة والكامنة في هذه المنجزات الى التغاضي عن التكوين التجريدي الجاف للأشكال المصفوفة في المجموعات الشعارية المتماثلة .

وصور الفنان السومري على بعض الأواني في نقش بارز أشد البروز ألوانا من الصراع بين الإنسان والحيوان المفترس ، ثم ضروبا من رعي الحيوان الأليف ، وقد اختار لهذه الأواني ذات النقوش البارزة أحجارا تتفاوت صلابة مثل الحجر الجيري الأبيض والستياتيت الأزرق المموّه خضرة (لوحة ٦٨ ، ٦٩) .

ومن بين الأقداح التي كشف عنها في « أور » قدح تبرز على جنباته نقوش لثيران ضخمة تسير متثاقلة في حقل ، أراد الفنان أن يصوره لنا داني الحصاد ، فرسم خلف كل ثور سنابل متفرقة (لوحة ٧٠) .

ولم ينس هذا الفن السومري الأساطير الأولى فجعل منها مادة لموضوعاته ، فنراه يصور البطل « جلجامش » في منظر المعين للرعاة على حماية الماشية باسطا إحدى يديه على ظهر ثور يربت عليه وممسكا بالأخرى مِقْود ثور هائج يكبح جماحه ، ولا نجد على جسمه غير حزام شدّه على وسطه وقد أعفى لحيته وأرسل جدائل شعره على كتفيه (لوحة ٧١) .

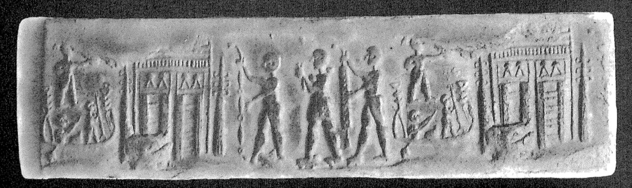
---

(١) أنظر تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . للدكتور ثروت عكاشه الجزء الأول . الفن المصري . صحيفة ١٥١ . دار المعارف ١٩٧١ .



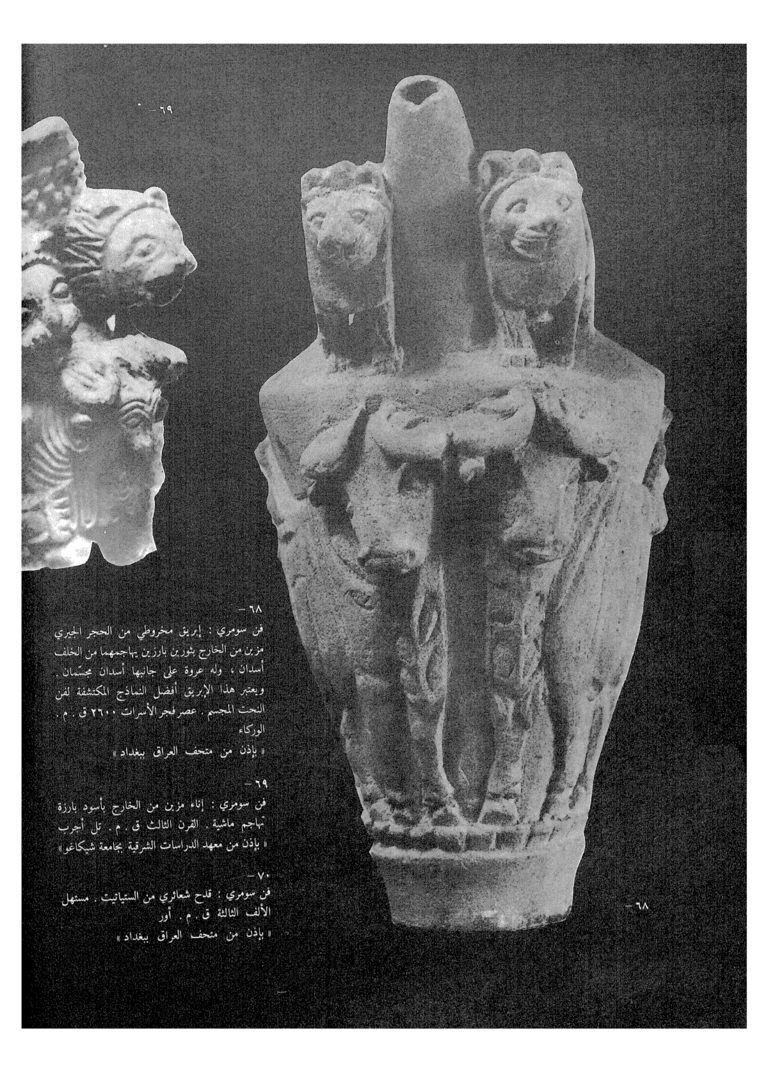
٦٥ – خاتم اسطواني من اللازورد يقدم نموذجًا لقارب مقدس . مستهل الألف الثالثة ق . م . الوركاء « بإذن من متحف برلين »

٦٦ – فن سومري : خاتم أسطواني من الديوريت يعرض قاربا ومنظرا طقوسيا أمام المعبد مستهل الألف الثالثة ق . م . تل بيللا « بإذن من متحف العراق ببغداد »



٦٧ – فن سومري : خاتم أسطواني من حجر اليصب الأخضر عليه رسوم من حيوانات ذات أعناق طويلة متشابكة . مستهل الألف الثالثة ق . م . « بإذن من متحف اللوفر »

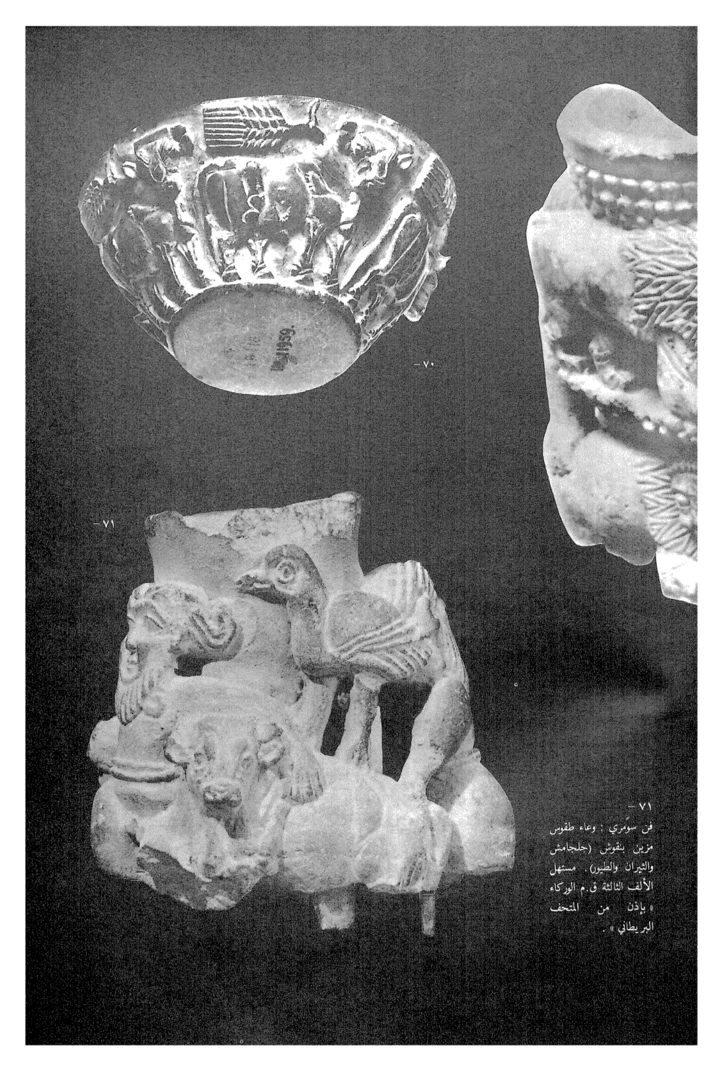




٦٨ —
فن سومري : إبريق مخروطي من الحجر الجيري مزين من الخارج بثورين بارزين يهاجمهما من الخلف أسدان ، وله عروة على جانبيها أسدان مجسّمان . ويعتبر هذا الإبريق أفضل النماذج المكتشفة لفن النحت المجسم . عصر فجر الأسرات ٢٦٠٠ ق . م . الوركاء
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٦٩ —
فن سومري : إناء مزين من الخارج بأسود بارزة تهاجم ماشية . القرن الثالث ق . م . تل أجرب
« بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »

٧٠ —
فن سومري : قدح شعائري من الستياتيت . مستهل الألف الثالثة ق . م . أور
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٧١ –
فن سومري : وعاء طقوس مزين بنقوش (جلجامش والثيران والطيور) . مستهل الألف الثالثة ق.م الوركاء « بإذن من المتحف البريطاني » .



٧٢ —
فن إيراني : وحش بجسم إنسان ورأس لبؤة من الحجر المتبلور مستهل الألف الثالثة ق . م
« بإذن من متحف بروكلين »

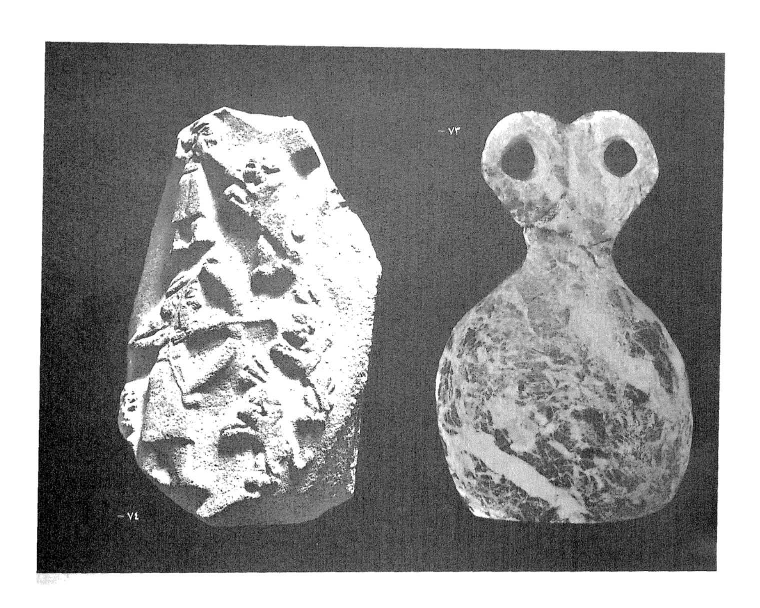
٧٣ —
فن سومري : دمية من الحجر تمثل إلهة العين ، ٣٠٠٠ ق . م
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٧٤ —
فن سومري : نصب من البازلت يدعى نصب الأسد . الوركاء
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٧٢ —

كما نرى هذا الفن السومري يتخيل عالم الفزع الذي كان إنسان ذلك الزمان يحياه فيجعله على هيئة تمثال من الحجر الجيري يمثل وحشا جسمه جسم إنسان ورأسه رأس لبوءة ، ثم يخفي ما يدل على ذكورته أو أنوثته إمعانا منه في تنكره (لوحة ٧٢) .

ولم تشارك كل من « الطبيعية » و « التجريد الرمزي » في موضوعات النقش فحسب ، بل لقد أمليا كذلك نمط الفن السومري ، سواء في الأشكال التي تجيء منفردة أو في الصور ذات التكوينات . وقد نجح هذان الشكلان الجوهريان من الفن التصويري في غزو قلب فنان الشرق الأدنى عبر القرون ، فهما يحددان قسمات العهود المختلفة للفن عن طريق العلاقة الدائمة التغير بينهما ، فأحيانا يواجهان بعضهما البعض في لوحة واحدة ، وأحيانا أخرى تحلّ « الرمزية » محل « الطبيعية » أو يتغلب « الفن التصويري المحاكي للطبيعة » على « الأشكال التجريدية » . حقا إن هناك مجموعات من طبعات الأختام تميل الى ترتيب الحيوانات والمخلوقات الملفقة ترتيبا غير واقعي شبيها بما تبديه صفحة المرآة من « تماثل تناظري » ، بيد أن الانطباع الرئيسي الذي نستخلصه من الفن التشكيلي خلال هذه المرحلة الخلاقة هو انطباع بالروحانية النابضة بالحياة والمحاكية للطبيعة ، وهي روحانية لا أثر فيها للعالم الدنيوي على أنه شيء منفصل عن العالم الديني الخارق للطبيعة ، أي ليس ثمة تفرقة بين فن



دنيوي وفن ديني ، فالأخير يشمل الكون كله بما فيه من دنيويات ومقدسات .

وحتى في هذه الحالات التي كوّن فيها النحات مجموعات شعارية مصطنعة بأشكال حيواناته ذات الدلالة الرمزية ، فإن أشكال الحيوانات التي تصور منفردة ما تزال أقرب الى الطبيعة .

والخلاصة أن نحاتي الحجر قد سيطروا على الفن ذا البعدين الذي عاش منذ هذه الحقبة ، وكانت الوركاء عاصمة الحضارة السومرية الكبرى موطن هذه المنجزات .

وتتجلى التجريدية في هذه الدمية الحجرية التي وجدت بمدينة الوركاء حوالي ٣٠٠٠ ق . م (لوحة ٧٣) يحكي رأسها شكل عينين مجتمعتين ، وكانت هذه الدمية تستخدم في أغراض دينية ، ومن المعتقد أنها كانت رمزا لإلهة العين .

والى جانب النقوش البارزة على الأوعية يدين الشرق الأدنى للعصر الممهد للتاريخ « بالنُصب » المزخرف بالنقوش البارزة ، وكان كتلة حجرية قائمة استخدمت أولا لتسجيل الأحداث في أسلوب تصويري ، ثم أضيف إليها فيما بعد تسجيل مكتوب للأحداث ومآثر الملوك . وثمة قطعة من البازلت متخلفة عن نصب عثر عليها بالوركاء (لوحة ٧٤) مصقول أحد وجهيها صقلا هينًا لإعداده للنقش البارز . ولم توزع النقوش على هذا

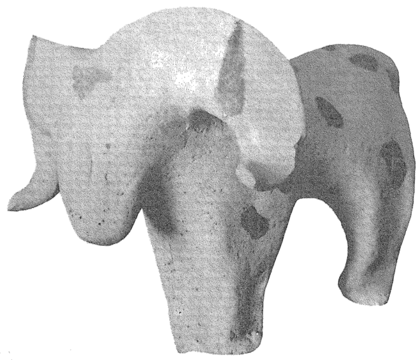
الوجه بطريقة متحررة بل جاءت على نمط بعينه وان كان منتظم الشكل ، ولم تحط هذه المساحة المصورة التي أعدت للنقش بإطار . ونشهد فوق هذا النصب حادثين منفصلين : فنرى الملك الذي يمكن تمييزه بتاجه ووفرة الشعر ولحيته يصارع أسدا في الصورة الأولى برمحه ، وفي الثانية بقوسه وسهمه . والنقشان أولهما يعلو ثانيهما ليس بينهما فاصل ما ، حتى ولا خط يمثل قاعدة المشهد الأعلى . وما أبعد ما نشاهد هنا عن المنجزات التجريدية أو السردية المتعاقبة التي سبق وصفها . كذلك نلحظ أن الفنان لم يعن إطلاقا بتسوية كتلة الحجر التي نقش عليها المنظر ، كما أن مفهوم السطح المصور شكلا تجريديا للتعبير عن فكرة الزمان والمكان التي تدور خلالها الأحداث المصورة ، لم يكن قد استوعبها الفن بعد ، إذ تبدو الأشكال كأنها تضطرب خلال الزمان والمكان على سطح كتلة الحجر ، ولذلك جاء التكوين التصويري في هذا العمل أقرب الى المستوى البدائي منه في حالة الأوعية والأختام الأسطوانية .

وبالرغم من أن النقوش البارزة في حقبة جمدة نصر التي حملت على كتفيها تقاليد حقبة الوركاء ، من خلال أنواع مستحدثة من الفن ، قد استمرت تبرز الأشكال التي تصور منفردة سواء للإنسان أو الحيوان بالأسلوب الطبيعي ، إلا أنها أخذت تكتشف بعد ذلك حلولا متعددة لاستخدام السطح المعدّ للتصوير ، ذاهبة في ذلك مذهب التمثيل التجريدي للزمان والمكان ، ونجحت في ترتيب الأشكال داخل إطار السطح المعدّ للتصوير . وتمشّت هذه الحلول مع المراحل المتعددة للتطور ، كما أنها عاشت جنبا الى جنب خلال الحقبة نفسها .

ومثلما ظهر النصب لأول مرة مزخرفا بنقوش بارزة لكي يغدو نمطا يهتدي به مستقبل الفن ، ظهر أيضا نحت تماثيل الحيوانات ، وإن عالج الفنان أحيانا الموضوعات الآدمية . والراجح أن يكون قد بدأ بالتمائم الحجرية التي شاعت في حقبة جمدة نصر ، وكذلك الخاتم المنبسط الذي كان يتخذ تميمة . وثمة موضوع آخر ابتكره نحاتو ذلك العهد هو الوعاء على صورة حيوان مكتمل .

وهناك من المنجزات الفنية ما يؤكد أن الفنانين السومريين كان لهم السبق فيها ، وأنهم كانوا بمثابة الأساتذة لمن خلفهم ، ألا وهي تلك التماثيل الحيوانية التي كانوا يشكلونها من الطين ثم يضعونها في الأفران . ومنها نتبين كيف كانت تلك التماثيل – على الرغم من اهتمام الفنانين السومريين بالكتلة دون التفاصيل – تنطق بالإيحاء للنظرة الأولى . من ذلك هذا الكبش البدين المترهل وقد وقف وقفة الواثق المطمئن شارعا قرنيه الملتويين جاعلا منهما سلاحه . كل هذا يوحي به ذلك التمثال ، وما نظن المثّال فعل غير قليل من الضغطات على العجينة فإذا هي قد تشكّلت بين يديه كما أراد حياة وتعبيرا (لوحة ٧٥) .

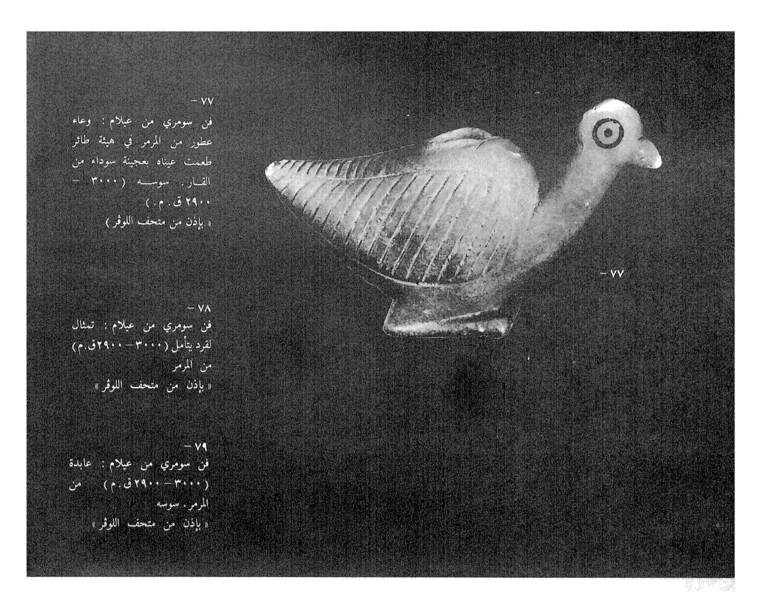
وللسومريين غير هذا تماثيل حيوانية من المرمر الشفاف والحجر الجيري ذي الحبيبات الكثيفة ، وهي إن جاءت صغيرة الحجم فإن لها قيمتها ولها شأنها ، كما استخدموا أوان منحوتة شبيهة بالأواني الفخارية مثل تمثال الخنزير الجاثم الذي نحت من الحجر الرملي (لوحة ٧٦ أ ، ب) ، ثم أوان أخرى على أشكال الطيور والضفادع والأوز استخدموها لحفظ المساحيق والعطور والدهون بعد أن ثقبوا في ظهورها ثقوبا (لوحة ٧٧) . واننا لنحس وضوح الخطوط في تمثال القرد القابع (لوحة ٧٨) وتمثال العابدة الجاثية الغارقة في تأملاتها الروحية (لوحة ٧٩) .



٧٥ –
فن سومري من عيلام : كبش . منتصف الألف الرابعة ق . م . سوسه
« بإذن من متحف اللوفر »

٧٦ – ا
تمثال من الحجر الرملي لخنزير جاثم (٣٠٠٠ق.م)
الوركاء
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٧٦ – ب
التمثال من أعلى



٧٧ -
فن سومري من عيلام : وعاء عطور من المرمر في هيئة طائر طعمت عيناه بعجينة سوداء من القار. سوسه (٣٠٠٠ - ٢٩٠٠ ق. م.)
« بإذن من متحف اللوفر)

٧٨ -
فن سومري من عيلام : تمثال لقرد يتأمل (٣٠٠٠ - ٢٩٠٠ق.م) من المرمر
« بإذن من متحف اللوفر »

٧٩ -
فن سومري من عيلام : عابدة (٣٠٠٠ - ٢٩٠٠ ق. م) من المرمر. سوسه
« بإذن من متحف اللوفر »

ولعل أجل ما يعرفنا بالفن السومري هو تلك الملامح التي نحسها فيه من قوة وصلابة ورشاقة ، تلك الملامح التي تميز بها خلال الألف الرابع ومستهل الألف الثالث قبل الميلاد ، والتي نتبينها واضحة في رأس لامرأة من الرخام الأبيض وهو في الحق قناع لوجه (لوحة ٨٠) عثر عليه بالوركاء بين مخلفات طبقة حقبة جمدة نصر ، وهو يمثل عن جدارة ذروة الفن خلال العصر الممهد للتاريخ . والقناع بالحجم الطبيعي ، ولعله من بواكير أعمال النحت المجسم الممتازة ، بمعنى أنه لم يكن مجرد قطعة من تمثال بل كان جزءا من پورتريه مستقل جُمعت أجزاؤه من مواد مختلفة ، إذ قد اختفى مؤخر الرأس ، وبدا السطح الخلفي منحوتا نحتا مسطحا تتخلله ثقوب كانت لتثبيت القناع بالأجزاء الأخرى ، وقد نقش الشعر في إجمال ، وبالجمجمة شجّة عميقة تبدو أنها كانت قاعدة للوفرة الذهبية ، والراجح أن الحاجبين فوق الأنف كانا مطعّمين باللازورد ، بينما استخدمت مادة أخرى لملء فراغ حدقتي العين الغائرتين والتي تحيط بهما جفون نقشت في رهافة بالغة . وهذا الرأس منحوت من رخام ذي حبيبات غاية في الدقة تنم على أن بشرة الوجه تكاد تكون شفافة . وبشيء من الخيال قد تتراءى لنا أجزاء



الرأس المفقودة . وثمة تناقض في الأسلوب بين الجزء الأعلى ذي الأسلوب التقليدي المتواضع عليه ، وبين الفم في عبوسه ومظهره الشبيه « بالپورتريه » والخطوط الرقيقة التي بين الأنف وطرفي الفم . وما من شك في أن ملامح هذا الرأس تمثل الشخصية الحقة لصاحبة التمثال . ولعل هذا التناقض بين الواقعية والرمزية الذي طالما صادفنا في المنجزات الفنية الأخرى للعصر الممهد للتاريخ هو الذي يضفي على هذا الرأس تلك الميزة الاستثنائية وهذا المعنى الخارق . فعلى الرغم من تهشم أرنبة الأنف وفقدان الأصداف والأحجار الملونة التي كانت تشكل العيون والحواجب ، لا يزال الرأس ينطق بأنوثته وحيويته ، ولا تزال العيون تشعّ بالنور، ولا تزال الجبهة واضحة مشرقة ، ولا
لا يزال الرأس ينطق بأنوثته وحيويته ، ولا تزال العيون تشعّ بالنور ، ولا تزال الجبهة واضحة مشرقة ، ولا
تزال الشفتان في تضامهما وكأنهما تنبسان ببعض الكلمات . وهكذا يطالعنا هذا الرأس بكل ما يطالعنا به الوجه الحق الذي يجمع ما للمرأة من عامة الشعب كانت أو من الكاهنات أو الربات أو الملكات ، فهو يجمع بين هذا كله ويشعرنا بهذا كله ، وهذا هو السر في عظمته ومجيئه على قمة الأعمال الفنية لذلك العهد ، لذا كان جديرا بأن يأخذ مكانه في متحف النحت العالمي ليكون شاهدا على النحت السومري في مرحلة من مراحل التاريخ البدائي .

٥ حقبة جمدة نصر

مضى التطور في مجراه خلال هذه الحقبة بعد البذرة التي غرست في الفترة السابقة ، من حيث التوسع في مختلف أنواع الفن واثراء أساليبه ، غير أنها من ناحية أخرى – كما هي الحال في عمارة هذه الحقبة – قد أثمرت ظواهر غريبة كانت في مبدأ الأمر توحي بظاهرة انحطاط وعودة الى الوراء ، ولكنها اصبحت فيما بعد ذات أهمية حاسمة لمستقبل الفن السومري .

وثمة معبد من حقبة جمدة نصر عند تل براك شمالي العراق بعيدا عن مركز الحضارة السومرية في العهد الممهد للتاريخ ، هو مثيل لزقورة آنو بالوركاء ، وللمعابد الأكثر قدما في إريدو.

وقد عثر خلال الحفائر على قناع امرأة (لوحة ٨١) يختلف في جوهره عن قناع الوركاء (لوحة ٨٠) . وإنا لنجد بين الرأسين خلافا في السمات القومية والصفات الإقليمية ، فلكي يحقق فنان رأس تل براك التجريدية المتعمدة ، أغفل الأسلوب الطبيعي الذي يتجلى في رأس الوركاء تاركا جانبا الأشكال الطبيعية على أنها غير جوهرية ، مبتعدا عن الأصول المتواضع عليها التي تعبر عن كنه الروح بما يتمشي والشكلية الباطنية . فللمرة الأولى في العصر الممهد للتاريخ ينسلخ الشكل الدنيوي المادي – أعني هذا الوجه النسائي – عن الطبيعة ليعبر في صدق عن الجوهر الروحاني . ولقد أثرى هذا الرأس فن حقبة جمدة نصر بمبدأ جديد كل الجدة كان نهاية لعصرها الذهبي ، ثم هو في الوقت نفسه موح بالتطلع الى المستقبل .

ولقد أصبح للتصوير في حقبة جمدة نصر مكانته العظمى لأنه – شأن النحت المركّب الذي يستخدم مواد وسيطة مختلفة – قد استجاب لولع السومريين بتألق الألوان . غير أن التصوير لم يقو على أن يبلغ درجة الفن المستقل مكونا أسلوبا نابعا من طبيعته ، وهو لم يستخدم في خدمة الفنون الأخرى فحسب ، سواء أكانت رسوما جدارية في العمارة أو زخارف على الخزف والنقوش البارزة ، بل لقد استخدم عن عمد بديلا لتقنيات باهظة النفقة .

لقد انتشرت حضارة السومريين المبكرة في العصر الممهد للتاريخ حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م ، وكذلك الفنون والعمارة المعبرة عن هذه الحضارة في سرعة من المركز – وهو معبد إنين بالوركاء – ليس صوب البلاد السومرية فحسب بل صوب الأقاليم المجاورة في الشرق الأدنى كذلك ، سواء في إيران أو في شمال العراق

وشمال سوريا بل صوب مصر نفسها . وما يدرينا لعل هذه المنطقة الفسيحة نفسها قد أسهمت هي الأخرى من الناحية التقنية في تطوير الفن السومري ! فما من شك في أن المواد الوسيطة كانت تجلب من الخارج ، سواء العوارض الخشبية المستخدمة في المباني ، أو المعادن والأحجار والأصداف واللازورد ، وقد تكون المعرفة التقنية هي الأخرى وافدة . والأمر الجدير بالإعجاب حقا هو أن هذا الازدهار المفاجىء في كافة فروع الفن قد جاء نتيجة نظرتهم الى الحياة على أنها مركز كل شيء ، والى إدراكهم لقوى الحياة على أنها الخالقة لكل شيء والتي



٨٠ – فن سومري : رأس امرأة . مستهل الألف الثالثة ق . م . من المرمر الابيض . الوركاء بإذن من متحف العراق ببغداد .

٨١ – فن سومري : رأس امرأة . تل براك « بإذن من المتحف البريطاني » .

تغذي كل شيء ، مجددة نفسها مع تعدد الأجناس والقوميات ، تُعزى الى الآلهة مباشرة. وتنبع هذه النظرة وذاك الإدراك من أسطورة الراعي الملكي الذي يُختار زوجا وعشيقا لإنين « سيدة السموات » . وكان المفهوم الأساسي للإيقونوغرافية[1] السومرية يدور حول تموز الذي كان لا معدى له عن أن يقضي نحبه ، ويهبط الى العالم السفلي ليقضي نصف العام في إنقاذ الربة من شياطين الموت ، ثم يصعد من جديد من عالم الموتى خلال النصف الثاني من العام .

غير أن العصر الممهد للتاريخ قد جعل بقاء الحياة السامية – التي تمثلها إينين ربة السماء – رهنا بما تبذله لها الحياة الدنيا – التي يمثلها تموز – من تضحيات الى حد التضحية بالروح ، فمثل هذه الفكرة تتيح الفرصة لخلق دولة ومجتمع يسودهما نظام دقيق في كنف « المدينة – المعبد » . ومن هذا الإدراك الشامل للعالم السومري في العصر الممهد للتاريخ كانت أول ريازة للمعبد الضخم ولكل أنواع الفن التي سُخرت لخدمته : كالنقوش البارزة على الأوعية الحجرية والأنصاب والأختام الأسطوانية التي ابتكرت لتصريف شئون المعبد ، وكذلك النقوش الملونة وكل أنواع الرسوم الجدارية فوق الخزف وأنواع النحت المركّب المتعدد الألوان . هكذا كانت الفكرة التي تولّد عنها فن تزاوجت فيه الأشكال الطبيعية والتجريدية الروحانية تزاوجا متسقا ، هي حياة الجماعة الإنسانية القائمة على حياة الحيوانات المستأنسة والنباتات النافعة ، ذات الصلة في الوقت نفسه بحياة الآلهة الخالدة . وتتبدى لنا العظمة الحقيقية لهذه الإنجازات حين نذكر أنها قد اكتملت هنا لأول مرة مرهصة بنتاج العصور المقبلة .

ولعل أهم ما يميز الفن السومري تعلقه بتشكيل شخوصه من أجزاء متنوعة ، مستخدما موادا وسيطة مختلفة ، تتيح له في الوقت نفسه ما ينشده من التباين اللوني . لذلك استخدم الفنان السومري الأحجار الملونة وخاصة الأبيض منها والأسود ، كما كان اللازورد أيضا من الأحجار المحببة إليه . وهكذا تواءمت الزخارف الشبيهة بالفسيفساء لحلياتهم وأشكالهم مع منهج تفكيرهم الذي كان منهجا تحليليا أكثر منه تركيبيا[2]. ومع ذلك فثمة دافع لا يقل قوة يتوارى خلف تلك المنجزات المركّبة ، ألا وهو ولع الفنان السومري بالألوان البراقة والتلون القزحي البهيج .

لقد أدرك فنان العصر الممهد للتاريخ الوسيلة التي تتحكم بها المادة الوسيطة في الأسلوب الفني فاستغلها . وما من شك في أنه لم يكن محض صدفة أن معظم تمائم الحيوانات ذوات الأربع المصنوعة من الحجر قد بدت

---

(١) الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تعنى بها حضارة من الحضارات ، أو يشغل بها عهد من العهود ، أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور أو التماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين .

(٢) « التركيبية » : منهج عام مقصود به تأليف الشيء من مكونه البسيط ، أي الاتجاه من الأجزاء إلى الكل الذي يضمّها ، ويقابلها « التحليلية » وهو الاتجاه الذي يعتمد على تجزئة الشيء إلى وحداته أو عناصره الأولية وردّه إلى عناصره المكونة له مادية كانت أو معنوية .

راقدة ، أعني أن قوائمها شديدة الالتصاق بالجزء الرئيسي من أجسامها . فقدكانت المادة الوسيطة التي يستخدمها الفنان هي التي أرغمت المثال الذي نحت رأس الكبش (لوحة ٨٢) على ألا يبرز القرنين الطويلين عن الرأس وينحتهما جزءا من الكتلة كلها ، بينما برزت قرون الماشية من رؤوس الحيوانات المصنوعة من البرونز ، ومن المحتمل أن تكون هذه الرؤوس قد صنعت من مادة وسيطة أخرى ثم ضمت إليها .

٨٢ –

فن سومري : رأس كبش . من الحجر. الوركاء



العصر الذهبي السومري

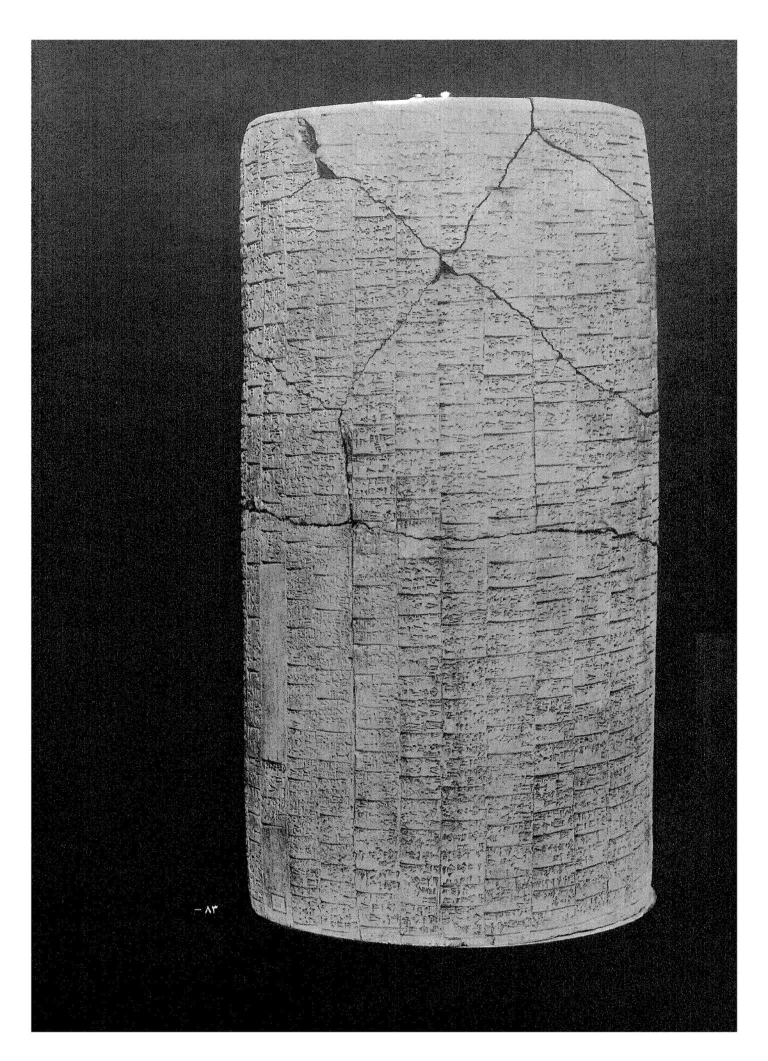
٢٨٠٠ - ٢٤٧٠ ق. م.

المُدن الحاكِمَة: أور ولكش وَماري

ولقد عاشت سومر عصرها الذهبي فيما بين سنتي ٢٨٠٠ و٢٤٧٠ قبل الميلاد ، واستطاعت بعض المدن مثل أور ولكش وماري أن تتبوأ مكانتها وتغدو منارات لها الزعامة والقيادة .

ولقد سبق هذا اهتداء السومريين الى الكتابة قبيل عام ٣٠٠٠ ق ، م ، وكان أن شاكلوا بين المنطوق والمحسوس ، يجعلون الصورة مكان الكلمة ، غير أنهم لم يرسموا الصورة كاملة بل كانوا يجتزئون بخطوطها الرئيسة المعبرة تخفّقا وتيسيرا . وكان لهم من هذه الرموز ما يفصح عن الكلمة وما ينبي عن الصوت . وكانت تلك الرموز ، التي بلغت تسعمائة ، من الكثرة بحيث يستحيل الإلمام بها واستيعابها على غير المتفرغين الذبن كانوا قلّة من الكتبة . وليس من شأن الكتابة ، التي هي وسيلة من وسائل الحياة العامة ، أن تُبتدع لتصبح صعبة ثم محدودة التداول ، وكان لا بد من محاولات لتيسيرها لتغدو أيسر وأعم ، من أجل ذلك ما لبث الأصوات المصورة أن استحالت رسوما مجردة ، لها دلالاتها المستقلة .

وإذ كانت هذه الكتابة في نشأتها نقشا على ألواح من الصلصال الرخو ، وكانت الأقلام المستخدمة أشبه بالمسامير في استوائها وأسنانها ، لذا سمي ذلك الخط بالخط المسماري ، وهوان لم يبلغ اتساق الخط الهيروغليفي إلا أنه لا شك لم يخل في مجموعه من تناسق وتنظيم ، وقد انتهت إلينا منه نصوص قديمة منها ما يحمل أرقاما لعمليات حسابية ، وأسماء لمسميات ولحيوانات ، ومنها ما يحمل أسماء لملوك وآلهة ومدن ، فكان لنا من هذا كله ما أعان على إعطائنا صورة تاريخية واضحة المعالم محدودة الأزمنة مرتبطة الأحداث (لوحة ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) .



٨٣ –
فن سومري حديث : أسطوانة جوديا وقد نقشت عليها كتابة بالخط المسماري . القرن ٢٢ ق . م من الطين المحروق .
« بإذن من متحف اللوفر »

٨٤ –
فن بابلي : أسطوانة . من المعتقد أن عليها تدوين موسيقى . أوائل الألف الثانية ق . م .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

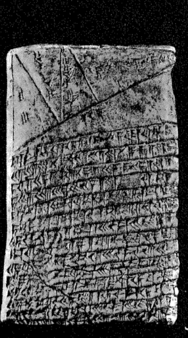
لوحة ٨٥ – أ
فن عيلامي
صك كروي مختوم يحوي علامات رمزية تدل على حسابات عقد من العقود ، وتقوم الزخرفة على ختم مطبوع للمشرف على عقد الصفقة . ومعنى الزخرفة : «إثنان يكوّنان زوجاً» .
نهاية الألف الرابعة ق . م . بإذن من متحف اللوفر

لوحة ٨٥ – ب
فن سومري : لوح رياضي . حوالي ١٨٠٠ ق . م .
تل حرمل . بإذن من متحف العراق ببغداد

٨٤ –

٨٥ – ا





٨٥ – ب

عَهْد الانتِقَال الاول

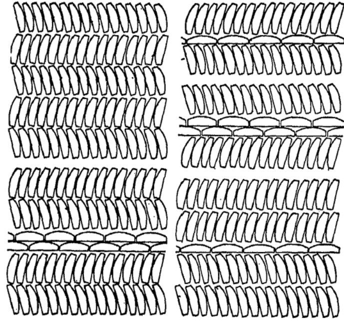
عهْد ميسيليم

وقع تغيير جوهري في العمارة أتاح لنا تصورمدى الثورة التي حدثت ما بين حقبة جمدة نصر وحقبة ميسيليم . وقد تجلى هذا التغير في تقنة البناء ، اذ اختفت بالتدريج قوالب الطوب وأقماع الفسيفساء المخروطية التي اشتهر بها العصر الممهد للتاريخ ، وحلت محلها قوالب الطوب المحدبة المستوية (لوحة ٨٦) . وهي قوالب غير مناسبة أساسا للبناء إذ حدّب سطحها العلوي مما جعلها غير قابلة للاستخدام في المداميك ، ومن ثم صارت تصفّ على جنوبها على شكل السلسلة الفقرية للسمكة أحدها فوق الآخر . وظهر كذلك نزوع الى تخفيف حدة الزوايا بتدوير أركان الجدران ، وميل لاستخدام قوالب الطوب المحدبة المستوية في الحجرات الخاصة ، وكذلك في الجدران الخارجية لقدس الأقداس ، كما استخدمت في مباني الطوب اللبن بالمعابد ذات السور البيضي الشكل في كل من خفاجة والعبيد (لوحات ٨٧ ، ٨٨) .

وتجلى التغيير المعماري الجوهري في تقنة أساسات البناء ، فبعد أن كانت المعابد تشيد – في العصر الممهد للتاريخ – فوق مساحة من الأرض الممهدة المستوية ، حُفرت خنادق عميقة لوضع أساسات الجدران ، وهكذا تحاشى المعماريون وضع الأساسات على الطبقة السطحية المعرضة للعوامل الجوية وركّبوها على طبقة راسخة ، وكانوا يودعون هذه الخنادق تماثيل أساسات غريبة على شكل أوتاد أو أسافين نُحت أعلاها على شكل آدمي وكأنها ترمز الى انبثاق الإنسان من الطين . (لوحة ٨٩ أ ، ب ، ج) .

كذلك شاعت في عهد ميسيليم عادة فصل البناء المقدس عما يحيط به مباشرة ، بتشييد سور آخر حول جدران الأساس ، فبدا كأنه جدار سميك واق عُرف بإسم «كيسو» (لوحة ٩٠) ، وقد استمر هذا التقليد حتى العصر البابلي اللاحق .

وتوحي كافة هذه التفصيلات المعمارية التقنية بأن ثمة تغيرا قد طرأ على العقلية السومرية ، وخاصة تطور نظرتهم الثنائية الى الحياة ، تلك النظرة التي فصلت بين ما هو سماوي وما هو دنيوي ، على العكس من تفكيرهم السابق الذي كان يوائم بينهما فيما مضى . وقد دعّم هذا التفسير للمعالم المعمارية الجديدة إحاطة الحرم المقدس للآلهة بسور يفصله عن العالمَ الذي يكتنفه ويحميه من المعالم الأخرى « لمدينة المعبد » (لوحة ٨٧ ، ٨٨) .



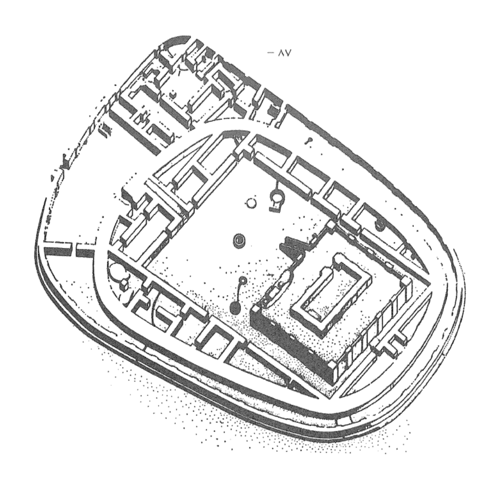
٨٦ –
فن سومري : لوحة توضح البناء بالطوب المحدب

وتتجلى في حفائر قصر كيش ، وهو أقدم مبنى دنيوي في سومر ، سمة تجعله يختلف كل الاختلاف عما سبقه ، ويبدو فيه من الدلائل ما يشير الى أنه كان محصنا تحصينا شديدا ، كما جاء مسقطه الأفقي متعامد الجدران المستقيمة (لوحة ٩١) . ووفقا لطبقة التربة التي أقيم عليها هذا المبنى يتضح أنه ينتمي الى عهد ميسيليم ، وأنه مكون من قسمين أحدهما يقع في الجنوب وقد أضيف في تاريخ لاحق الى القسم الواقع في الشمال . ويعد هذا القصر مثالا حيا للتفكير المعماري المنظم لعهد ميسيليم المتطور حيث طبقت فكرة السومريين عن الحياة التي تجلت في القصر المحصن وفي المعبد المسور القائم على أسوار المدينة . ويحتمل أن يكون تطبيق هذه الفكرة قد بدأ خلال ذلك العهد ، ويعد سور مدينة الوركاء أول سور شيد حول مدينة .

وقد أثبت الكشف عن معبد « تل العبيد » أن ثمة أساليب زخرفية تتميز برقتها قد زينت وجهية المعبد ، مثل صف من الزهور الزخرفية الكبيرة المصنوعة من الأحجار الملونة البيضاء والوردية ، ومن القطران الأسود يعلوها طنف من الحيوانات البرونزية أو الحجرية أو المطعمة بالصدف على خلفية من القطران . كما حظي هذا المعبد أيضا بمشهد « الحظيرة المقدسة » الشائع المكون من عناصر مستقلة منحوتة من الحجر ، وقد تميز كل عنصر عن الآخر بخلفية من القطران الأسود .

ويتجلى الإتقان في زخارف معبد الجزيرة العليا الذي أقيم قبل عهد الأسرات ، فقد زينت الجوانب الثلاثة للمنصة المخصصة للإله بطنف من ثلاثة أشرطة متوازية من الأحجار الملونة ، محصورة في إطار من رقائق الذهب المثبتة بمسامير من المعدن الثمين نفسه . وقد استخدمت ثلاثة أنواع من الحجارة في زخرفة الطنف ، وهي الحجر الجيري الأزرق الذي يزدان بدوائر ، ثم شريط ضيق من الرخام الأبيض ، يليه صف من قطع رأسية مدببة الطرف العلوي من حجر الشيست الأزرق الضارب الى الخضرة (لوحة ٩٢).

كما ازدانت جدران المعبد الخارجية بزهور أقحوان ذات أوراق ثمان من الأحجار الملونة من الشيست الأخضر والرخام الأبيض والحجر الجيري الأحمر على غرار زهور معبد العبيد (لوحة ٩٣) .



– ٨٧
فن سومري : المعبد ذو
السور البيضي بخفاجي

ومع أن بلاد ما بين الرافدين لم تكن خالصة جنسا للسومريين – كما مرّ بنا – إذ كان الساميون ينزلون شماليها وكان وسطها تتنازعه أجناس من هنا وأجناس من هناك ، فلقد استطاع السومريون أن يغالبوا تلك النزعات المختلفة وأن يخلصوا من بين تلك القيادات المتباينة بلون من ألوان الحضارة ، من إعطاء هؤلاء جميعا ومن مشاركة هؤلاء جميعا ، يغلب فيه طابعهم العام ، أعني طابع السومريين ، ويدين لهم بخلقه ورعايته والمحافظة عليه ليشيع ويعمّ ، ويظل ما بين شواطىء الخليج العربي جنوبا الى نهر الخابور شمالا . وفي الحق لولا تلك القيادة الواعية والريادة اليقظة لما كتب لبلاد ما بين الرافدين أن تخط حرفا في هذه الحضارة التي وضع السومريون أسسها وضمت إليها الشعوب الأخرى ما عندها .

وكانت ثمة مدن – كما قدمنا – كتبت لها الرياسة أيام ازدهار العهد السومري ، وكانت كل منها تمثل مملكة مستقلة لها ملوكها ولها أعمالها ، ولكنها على هذا لم تعش على انفصال حضاري ، بل أخذ بعضها من بعض وأعطى بعضها البعض ، ولكن هذا لم يمنع من أن يكون لكل منها لون وطابع ، وهذه المدن التي كتب لها أن تزدهر من بين المدن السومرية خمس : أور ، وأوروك ، « الوركاء » ، ولجش ، ونيبور ، وإريدو .

وكما كتب لهذه البلاد الخمسة أن تسود غيرها من المدن السومرية فلقد كتب لبعضها أن يسود بعضا ، فاستطاعت أور والوركاء أن تفرض كل منها سيادتها على الأخريات بعض الوقت ، وذلك قبل أن يظهر سرجون الذي قضى على تلك الفوضى الضاربة بينها ولمّ شملها تحت إمرته .

٨٨ —
فن سومري : المعبد المرتفع بالعبيد ومن حوله السور المحيط .

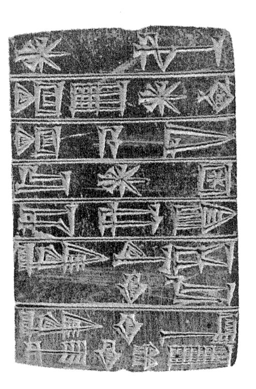
٨٨ —

وهذا الذي استطاعته أوروالوركاء لم يستطعه ملوك « لجش » ولم يبلغوا أن يبسطوا سيادتهم على البلاد جميعا ، على الرغم مما بلغوه من حضارة ، كما لم تحاوله نيپورولا إريدواللتان عاشتا للشئون الدينية دون أطماع سياسية .

والذي نكاد نقطع به أن تلك المدن التي كتب لها أن تحكم لم تستطع أن تفرض سيادة متصلة على البلاد جميعها من شماليها الى جنوبيها ، وأن البلاد عاشت موزِّعة مقاليدها بين أيدي الأسر الحاكمة التي لم تقوإحداها على مغالبة الأخريات ، وأصبحت البلاد بينها ملكا مشاعا لا يعرف فيه من السيد ؟ وهكذا ظلت هذه الحال من المشاركة في السلطة تسود هذه البلاد الى أن ظهر سرجون الأكدي الذي نشأ جنديا مغمورا فجمع الأمور في يديه بعد أن كانت موزعة مبلبلة . من أجل ذلك جعل المؤرخون بدء عهده حدا فاصلا بين حقبتين ، فسموا الحقبة التي سبقته باسم « ما قبل سرجون » يريدون بها الحقبة السومرية العتيقة . وليس في هذه التسمية تجاهل لأصل السومريين السابقين لتلك الحقبة ولا تهوين من نصيبهم في الحضارة ، فمن غير المنكر أنهم أقاموا جملة من المباني ولكن الزمن عدا على الكثير منها ، وما بقي لنا منها لا يكاد يعطينا فكرة سليمة عما كان لهم من سبق نطقت به الآثار.

ونجد أن السومريين والأكديين لم يهملوا استخدام الأحجار أينما وُجدت في عمل أساسات المباني . وحين كانت تعز عليهم الأحجار كما هي الحال في الجنوب كانوا يتخذون من اللبن قوالب محدوبة السطوح تُحرق

٨٩ - ١ - ب
فن سومري : تمثال تأسيس صغير لرجل واقف
يحمل سلة
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٨٩ - ١

٨٩ – حـ
فن سومري : تمثال تأسيس صغير من البرونز لرجل واقف .
« بإذن من المتحف البريطاني »

٨٩ – د
فن سومري : تمثال تأسيس صغير من البرونز لثور جاثم القرن ٢٢ ق . م .
« بإذن من متحف اللوفر »

٨٩ – حـ

٨٩ – د



٨٩ – ب

أحيانا لإحالتها صلبة رشيقة ، لذا كانوا أكثر ما يستخدمون هذا القرميد الجميل الشكل في العقود والقباب وفي سفليات الجدران ، وكانوا يستخدمون الملاط في لصق قوالب الطوب . والى شيء من هذا تشير الآيتان الثانية والثالثة من الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين : « وحدث في ارتحالهم شرقا أنهم وجدوا بقعة في أرض شنعار وسكنوا هناك . وقال بعضهم لبعض هلم نصنع لبنا ونشويه شيّا فكان لهم اللبن مكان الحجر وكان لهم الحمر مكان الطين » .

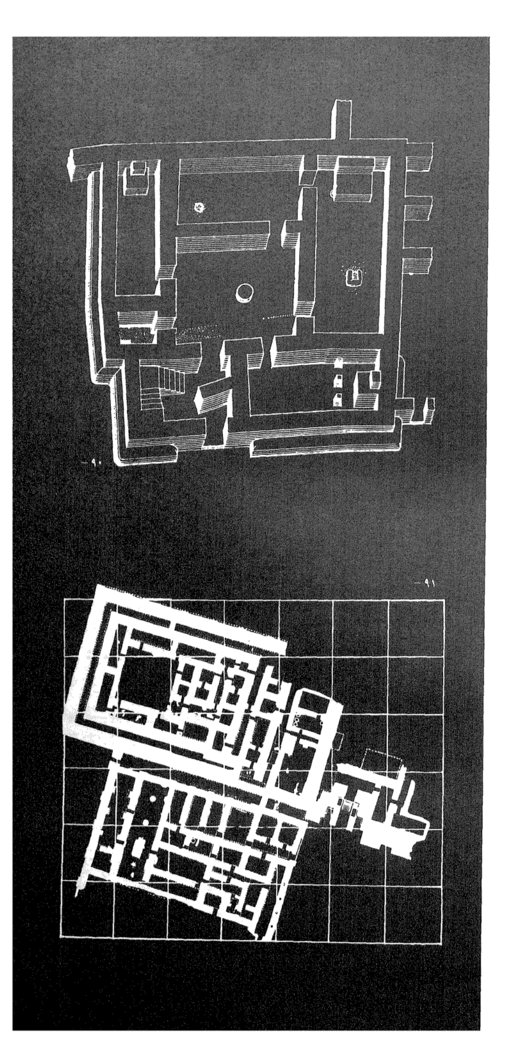
وليس بين أيدينا ثمة زقورات[1] [الأبراج المدرجة] من عصر ما قبل سرجون ، على الرغم من أنه ثمة أختام أسطوانية عديدة تحفظ لنا الكثير من صورها ، كما يحفظ لنا صورة منها وعاء كشف عنه في مدينة سوسه يرجع الى ذلك العهد .

وفي بقايا المعابد التي كشف عنها في منطقة ديالي وفي ماري وأشور نجد حجرات للإله في كل معبد ، منها حجرة مستطيلة هي « قدس الأقداس » ، في صدرها منصة تبعد عن بابها الجانبي . وفي معبد عشتارات بماري[2] نجد هيكل عشتار[3] يتقدمه رواق ذو أعمدة ، على حين نجد في ماري أيضا معبد « نيني زازا » قد شيد على شكل يتفق وإقامة الشعائر ، فرُصف حول الحجر المقدس الذي يتوسط المعبد طريق بالأسفلت ليسير عليه الكهنة في تطوافهم . وفي المعبد ثمة غرف للكهنة المكلفين بأداء الشعائر ، مبنية من اللبن وسقوفها مستوية أشبه في مظهرها الخارجي بالدور التي لعلية القوم ، ولكن داخلها قد شُكِّل معماريا بما يضفي عليها شيئا من القداسة الدينية . ونجد جدران ذلك المعبد تتخللها أنصاف أعمدة وتنفرج منها كوات تسايرها قنوات طويلة ، فاذا هذا وذاك تتسق منه أشكال زخرفية جميلة .

وقد ظللنا حتى عهد قريب نعتقد أن ليس ثمة قصور تسبق عهد سرجون ، هذا إذا استثنينا قصري « كيش » و « إريدو » المتشابهين ، وكل منهما لا يختلف في مجموعه كثيرا عن الدور العامة إلا بمجمّلات زيدت عليه أكسبته عظمة وبهاء ، منها سلم المدخل وقاعدة الأعمدة والردهة والممرات الطويلة ، ظللنا نعتقد ذلك حتى عام ١٩٦٠ ، الى ان اكتشف أندريه پارو قصر ماري السابق على عصر سرجون عام ١٩٦٤ مدفونا تحت القصر الذي يرجع الى الألف الثاني قبل الميلاد . وما لبثت الأيدي أن بدأت في إزالة ما حوله من الأتربة ، فكشفت عن جناح مقدس بداخله كانت تؤدي به الطقوس الدينية ، وقد اختلف في بنائه عن معابد المدينة وهياكلها . ولعل هذا هو البرهان الأثري على وجود ملوك كهنة وعلى أهميتهم في حياة الدولة وتنظيمها . ويؤكد وجود هذا القصر الكبير في ماري قبل عصر سرجون وجود ملك قادر على تسخير وسائل هائلة في خدمة مهندسين بلغوا شأوا بعيدا بمواهبهم النابضة بالجرأة .

وكانت المرافق الداخلية في المساكن تتفق ومستوى أصحابها ، فثمة مرافق في قصر ماري وجدت سليمة لم يعرض لها سوء ، وهي شاهد على مدى التقدم في هذا المضمار ، وهي تشمل الأفران ، وبها فتحات على

(١) الزقورة برج صلب البنيان ذو طوابق يمثل العمارة المقدسة لبلاد ما بين النهرين . (٢) عشتارات : ربة تماثل الربة عشتار .
(٣) عشتار : ربة الحب والحرب .



٩٠ -
فن سومري : المعبد المربع أو معبد آبو ومن حوله جدار الكيسو. تل اسمر

٩١ -
فن سومري : قصر كيش . مسقط أفقي . عهد ميسيليم .

- ٩٢

الجوانب لإدخال الوقود وأخرى على السطح لوضع الأواني ، كما تشمل الحمامات ذات الأحواض ودورات المياه والمدفئات ذات المداخن ، وكان فيما عثر عليه مدارس وضعت بها مقاعد من اللبن ومصانع تصنع الأدوات المعدنية ومخازن ومستودعات وأفران للخزف ، وكانوا يتزودون بالمياه من آبار مغشى داخلها ببلاطات من الفخار أو الآجر ، وكانت ثمة مصارف تجري فيها المياه المستعملة وتنتهي الى أنابيب فخارية تحمل المياه على عمق بضعة أمتار تحت أساس البناء . وإذا شئنا تتبع تطور الفن خلال هذا العهد المليء بالغموض ، فما أولانا أن نكون على شيء من الحذر والحرص .

وليس ثمة فارق ملحوظ في ميدان النقوش البارزة القليلة التي واصلت الظهور خلال عهد الانتقال قبيل عهد ميسيليم ، بين هذا العهد وبين الفترة الأولى للإنجازات الفنية السومرية إلا في فن الحفر الدقيق على الأحجار الذي رأيت أن أسميه باسم « الروسميات » .

ولقد أنتجت حقبة جمدة نصر مجموعة من الأختام الأسطوانية الصغيرة الحجم والأختام المنبسطة ذات التصميمات الزخرفية المحفورة دون عناية (لوحة ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦) ، هذا الى مجموعة الأختام الأسطوانية ذات الحجم الكبير التي اتسمت بأشكالها الواقعية النابضة بالحياة وبالتشكيل .

وما أكثر ما استخدم « المثقاب » في إعداد هذه الأختام التي كانت متأثرة بالفن الإيراني . وفي نهاية حضارة جمدة نصر شاع الإنصراف في ميدان « الحفر الدقيق على الأحجار» عن الأسلوب الطبيعي والمادي ، فإذا ظهرت العناصر النباتية أو الحيوانية ضمن التصميم لا تبدو خطوطا وبقعا فحسب ، بل تندمج مع عناصر



- ٩٢
فن سومري : طنف زخرفي من الذهب والحجر الجيري الأزرق والمرمر الأبيض والشيست الأزرق الأخضر. النصف الأول من الألف الثالثة ق . م .
تل براك
« بإذن من متحف حلب »

- ٩٣
فن سومري : زهرة أقحوان ذات أوراق ثمانية من الأحجار الملونة
« بإذن من المتحف البريطاني »

زخرفية بحتة في نمط تجريدي يغطي المساحة المهيأة ، ولا يقصد بها شيء خارج نطاق الرمزية التجريدية (لوحات ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩) .

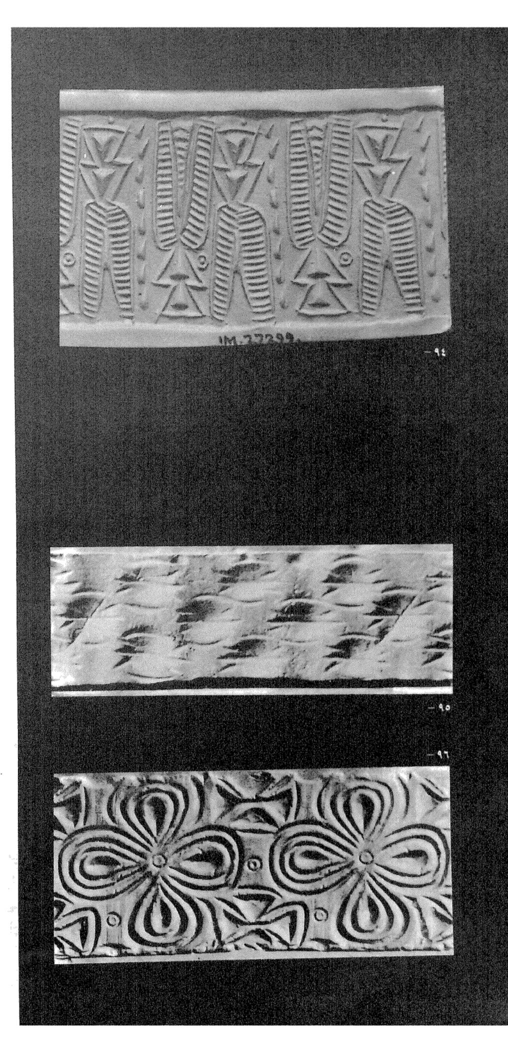
وترتب على ثنائية النظرة السومرية الى الحياة التي لاحظنا أنها تتخلل « ريازتهم » في أعقاب حقبة جمدة نصر أن بزغت ثورة مرموقة في الفن التشكيلي ، مثلما حدث في العمارة ، اذ أعيدت صياغة الأسلوب خلال أوج عهد ميسيليم بعد تدهور القواعد الأسلوبية القديمة ، كما تغيرت الموضوعات الفنية وأشكالها .

فعلى حين كانت الأختام الأسطوانية والأوعية الحجرية العقائدية هما عماد التصميمات الفنية خلال فترة الحضارة السومرية العظمى الأولى ، ظهرت وسائل أخرى ذات شأن كبير ، مثل رؤوس الدبابيس الحجرية المحلاة بالنقوش البارزة التي استخدمت نذورا ، وقد حمل أحدها إسم ميسيليم ملك كيش حتى أطلق على هذا العهد كله اسمه ، ولا غرو فقد كان هذا الدبوس إنجازا فنيا « تاريخيا » . وهناك كذلك لوحات حجرية مربعة الشكل محلاة بالنقوش البارزة يتوسط كلا منها ثقب ، كانت تستخدم نذورا ، الى جانب تماثيل نذرية منحوتة من الحجر أو البرونز مجسمة .

ومرة أخرى تميز المثّال والحفّار في عهد ميسيليم – الذي كان عهدا جديدا تمت فيه إنجازات كبرى في تاريخ الفن السومري – بالحيوية والقدرة على تحويل ما هو غير طبيعي وتجريدي الى أسلوب فني إيجابي جديد . ولم يعد فن السومريين تعبيرا عن خليط متوازن من العالم الطبيعي وعالم الغيبيات ، بل صار تعبيرا عن المفهوم الروحاني للإله والملك . وكان همّهم أن يبرزوا شكلا واحدا للوجود ينأى عن العالم الدنيوي ، في صور وإن كانت تحاكي الطبيعة حقا ، إلا أنها غيرت في مظهرها باستخدام التجريدية الذهنية . وبهذه الطريقة لم يتحول فنهم

٩٤ –
فن سومري : خاتم أسطواني
يمثل كائنات محورة الى
جوار آنية محورة بأسلوب
تطريز النسجيات . عصر
جمدة نصر (٣٠٠٠ق.م)
تل خفاجي .

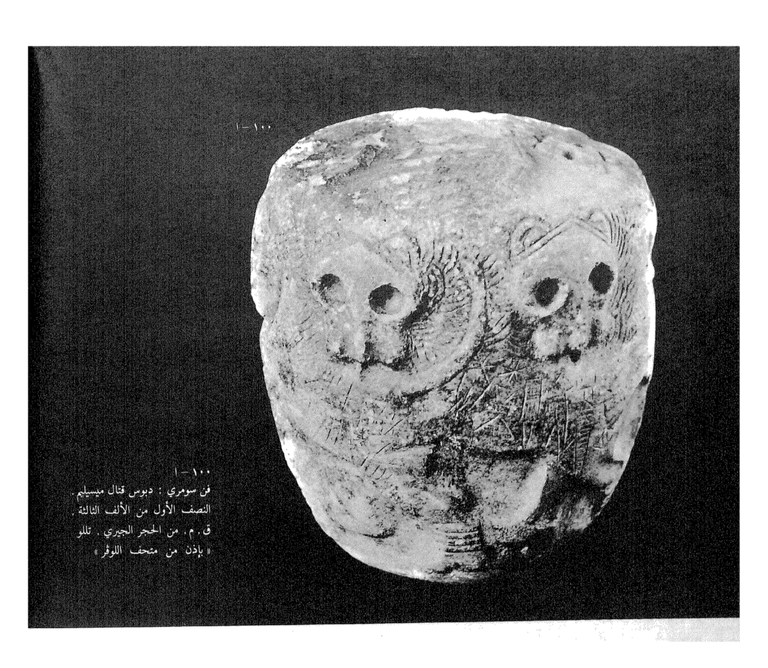
٩٥ – ٩٦ –
فن سومري : خاتم أسطواني





٩٧ –
فن سومري : خاتم أسطواني

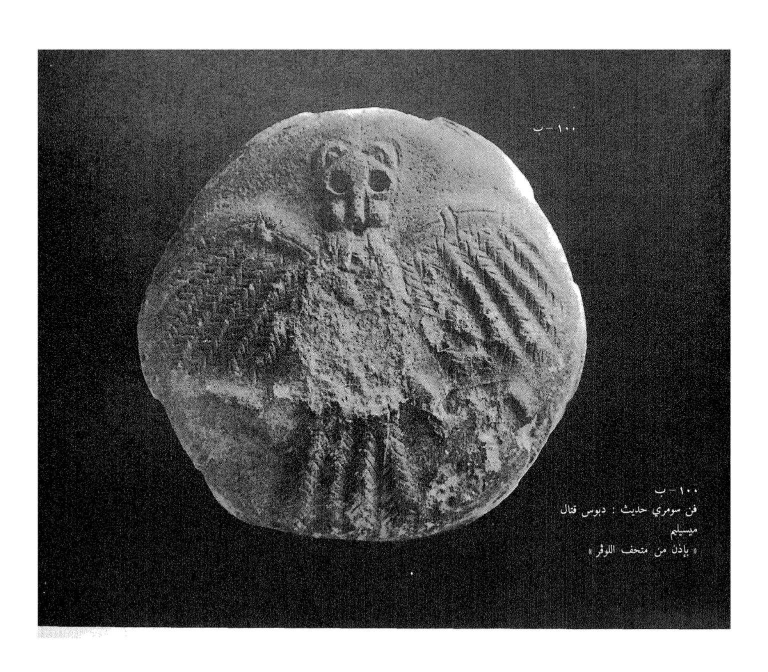
٩٨ – ٩٩ –
فن سومري : خاتم أسطواني
يحمل نقوش حيوانات
على نمط تجريدي



١٠٠ — ١
فن سومري : دبوس قتال ميسيليم . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . من الحجر الجيري . تللو « بإذن من متحف اللوفر »

الى مجرد زخارف فحسب ، بل تمسكوا بعالم يصور أشكالا حقيقية نابعة من الطبيعة المتنوعة الثرية بعناصرها ، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يسبغوا على عالمهم هذا سمة روحانية .

ويعود الفضل في إثراء حصيلتنا من المنجزات الفنية من عهد ميسيليم سواء من ناحية الكم أم من ناحية تنوع الأساليب الى الحفائر التي تمت في الفترة الأخيرة خاصة شمالي سوريا والعراق وتل شويره . وجاءت هذه المنجزات متجانسة الموضوع والأسلوب على العكس من الفترة السابقة لها واللاحقة عليها . كما ندين للطبقات التي نُقّب فيها بمواقع ديالى بمعارفنا عن عمارة عهد ميسيليم منذ نشأتها حتى ازدهارها ، وندين بمعارفنا بالنحت لتلك النقوش البارزة العديدة والتماثيل المجسمة المعزوة الى هذا العهد ، وإن كان ثمة عدد آخر من المنجزات الهامة في كيش مدينة ميسيليم وتللو وشو روباك ونفّر وماري ، وهذا يدل على أن الأسلوب الجديد قد عمّ منطقة الحضارة السومرية كلها . ولا يصح أن نغفل الجزء الشمالي من هذه الحضارة حيث استقر العنصر



١٠٠ - ب
فن سومري حديث : دبوس قتال ميسيليم
« بإذن من متحف اللوفر »

السامي فأنتج نماذج متعددة جاءت على غرار هذا الأسلوب ، وتوضح لنا أن الإقليم الأوسط من العراق قد بلغ شأنا يفوق شأن جنوبه خلال منتصف الألف الثالث قبل الميلاد . والراجح أن الساميين (السابقين على الأكديين) كان لهم دور في هذه النهضة ، فإن أقدم نقش تاريخي عثر عليه بمنطقة سومر كان فوق دبوس نذري مزين بالنقش البارز ينتسب الى الملك ميسيليم من مدينة كيش الشمالية التي سبقت بابل . ويمكن أن يعزى تاريخ هذا الدبوس الذي عثر عليه في تللو الى الفترة ما بين حقبة جمدة نصر وحقبة أور الأولى ، والدليل على ذلك شكل حروف الكتابة التي تنتهي بنا الى تاريخ ثابت له شأن في تاريخ الفن . وقد زخرف وجها رأس الدبوس الكبير (لوحة ١٠٠ أ ، ب) الذي بلغ ارتفاعه ١٩ سنتيمتر بإفريز متصل من مجموعات الأسود ، وقد وثب كل أسد على ظهر الأسد الذي يتقدمه ولكن مع إدارته رأسه إلى الخارج . ويغطي النقش البارز أكثر السطح الخارجي لرأس الدبوس . وقد حفرت أجسام الحيوانات مسطحة ، واحتفظ الفنان بلبدات الأسود ضمن الخط الإجمالي

لأجسادها ، وحوّرها بخطوط محزّزة قصيرة متوازية قريبة من أنصاف دوائر . وتبدو وجوه الأسود وكأنها أقنعة طعمّت عيونها وألسنتها ، وظهرت وجوهها حادة الزوايا تكتنفها آذان هي مقابض الآنية . وتبدولنا هذه المخلوقات وكأنها نابعة من ذهن الفنان ، خاصة إذا وازنّا بينها وبين أسود الفترة السابقة عليها . وهذا يتفق في الكثير مع المخلوق الملفّق المحفور على رأس الدبوس حيث نرى نسرا برأس أسد في وضعة مواجهة . حقا ثمة أمثلة لهذا الوحش منذ عهد الوركاء ، ولكنها لم تتسم بقسمات القوة الوحشية الخارقة الا في عهد ميسيليم . وتتبين هذه القسمات في الأسلوب « الرمزي »[1] لأجنحته ومخالبه المنبسطة ورأسه الشبيه برأس الأسد ، والتحوير المقصود في ريشه ، غير أن النقش البارز يستمر مسطحا كأنه رسم فحسب . وقد عثر بفناء أقدم القصور الملكية السومرية المعروفة لنا ، وأعني به القصر الملكي في كيش على عدد من قطع المنجزات المطعمة تمثل أجزاء من أفاريز جدارية متعددة (لوحة ١٠١ ، ١٠٢) تتضمن أشكالا لقطعان ترعى ، ولرجال جالسين القرفصاء لعلهم كانوا يحلبون ماشيتهم ، ولنساء يعزفن على آلات موسيقية ، ولمحاربين مع أسراهم . ويتضح أن الوحدات الزخرفية وكذلك تقنة التطعيم قد ارتبطتا ارتباطا وثيقا بالفن السومري ، فإلى عهد جمدة نصر كانت هناك زخارف جدارية بالوركاء على شكل صفوف من الماشية منقوشة نقشا بارزا يكاد يكون مجسما ، وكان بعضها من أشد أشكال الحيوانات نبضا بالحياة وتدفقا . كذلك نتعرف في عهد الانتقال على أشكال من الفخار المحروق لحيوانات مطعّمة ، وكانت هذه الأشكال مسطحة زخرف سطحها بدوائر طُبعت ضغطا ، وهي ظاهرة تذكّرنا بتقنة أقماع الفسيفساء المخروطية من العهد الممهد للتاريخ . ومضى التطعيم في عهد ميسيليم وفق التقاليد ، فطعّمت الأشكال من الحجر الجيري الأصفر البراق بالإردواز الرمادي الداكن . وإذ كانت الأشكال مسطحة تماما فإن خطوطها الخارجية المحيطة كانت واضحة المعالم بينما رسمت خطوطها الداخلية في رقة متناهية ، وطعّمت على طريقة تجعلها في مستوى الخلفية القائمة المحيطة بها . وثمة أشكال شخوص تعد نموذجا لعهد ميسيليم ، مثل الرجال والنساء ذوي التنورات الخشنة النسيج والأحزمة المبطنة وحواشي الثياب ذات الخيوط الزغبية الشكل والسيدات الموسيقيات . وتتميز هذه الأشكال بسيقانها الدقيقة وأقدامها الشديدة التكوّر . وهناك أشكال لمحاربين ذوي أطراف دقيقة طويلة وأنوف ضخمة ولحى طويلة مدببة (لوحة ١٠٣) ، وكان لباس الرأس غالبا مخروطي الشكل يتسع عند القمة ، ولثيابهم الطويلة مناطق مبطّنة ، وقد شُقّت الأجزاء السفلى من تلك الثياب التي كانت ترتفع الى ما فوق الركبة ، وهذا النمط من الرجال جديد على الأشكال الفنية السومرية .

ونرى اللوحات الحجرية المربعة والمستطيلة المثقوبة في منتصفها لأول مرة في عهد ميسيليم . وتدلنا خصائص هذه الأشكال الريفية غير المتسقة على أن نفَّر كانت بلا شك مركزا دينيا أكثر منها مركزا فنيا ، وإذا كان ثمة أسلوب متسق في عهد ميسيليم فإنه لم ينبع على وجه اليقين من نفَّر .

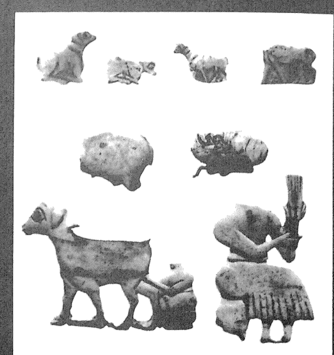
وكان مشهد « المأدبة » هو الوحدة الزخرفية الرئيسة في كافة نقوش النذور . وتتوسط هذا المشهد امرأة جالسة فوق عرش تجاه رجل جالس ، لا شك أنه أدنى منها مرتبة ، ويظهر كلاهما حاملا كأسا كبيرة في إحدى يديه

---

(١) يطيب لمورتجات تسمية هذا الأسلوب بالأسلوب « الشعاري »



١٠٢ –



١٠١ –

١٠٣ –



١٠١ – ١٠٢ – ١٠٣ –
فن سومري : قطع مطعمة
لأشكال آدمية وحيوانات .
من الحجر الجيري الأبيض
قصر كيش

بينما تقبض يده الأخرى على غصن . وكثيرا ما نرى بينهما مِمْزاجا[1] ، كما نرى الى جوارهما الخدم والموسيقيين والراقصات . ونشهد كذلك أوعية الشراب وأواني النذور وصناديقها والحيوانات المقدمة قربانا .

ونرى موكب حاملي الهبات الذي يتضمن أحيانا مركبة تجرها أربعة حيوانات مشكّلا صفا ثالثا . وكثيرا ما كان القارب يحل محل المركبة ، وكان القارب وسيلة الانتقال الثانية للبشر والآلهة في سومر الحافلة بالقنوات المائية . أما الوحدات الزخرفية لصور الشخوص فكانت تنقش حينا على عجل وحينا آخر في تفصيل شديد . وهناك صلة بين المشاهد المصورة حول المأدبة وبين مجموعة أخرى من المشاهد تتصل بالبطل حامي الحيوانات المستأنسة من الحيوانات المفترسة . ونلمح في مثل هذه المجموعات مخلوقا ملفّقا يجمع بين إنسان وثور ، وهما الرفيقان اللذان لا يفترقان ، كما كان يتجلّى الخصمان اللّدودان الأسد والنسر على شكل أسد برأس نسر في النقوش المبكرة . ولا تبدو هذه الصلة الخفية بين هاتين المجموعتين من المشاهد المترابطة الحلقات فقط في مشاهد الأختام الأسطوانية المكونة من صفين ، بل كذلك فوق النقوش النذرية البارزة في تل أجرب (لوحة ١٠٤) ، فيضم الصفان العلويان مشهد مأدبة ، بينما نجد في الصف الثالث الأسفل رجلا إلى اليسار من اللوحة يسدد حربة كي ينقذ ثورا ارتمى أمام الأسد المنقض عليه ، وكلا الموضوعين سواء اللقاء العقائدي بين الرجل والمرأة مع موكب حاملي الهبات أو حماية البطل للحيوانات المستأنسة من انقضاض الأسد والنسر يرجع أصلا الى فن حقبة جمدة نصر . غير أنه على توالي الزمن حدث تغير واضح في الشكل الفني ، فلأول مرة نجد النقش البارز لا يستخدم عنصرا زخرفيا فحسب على السطح المصور للأختام أو الأوعية أو الدبابيس أو الأسلحة كما كانت الحال في عصر الانتقال ، بل صار النحات غير ملزم بأن يصور على الأداة التي ستحمل النقش مشهدا يتفق ووظيفة تلك الأداة ، كما أصبح لا يمهد السطح ويسوّيه فحسب بل يحيطه بالإطارات في عناية ، مقسّما إياه الى صفوف ، (لوحة ١٠٥) وبذلك غدا السطح المصور فكرة تجريدية تميز بها عهد ميسيليم . ولم يكن الفن وقتذاك ينطق عن الواقع كما هو بل كان طليقا يملأ فراغا مثاليا بما يشاء من رسوم ، فاصلا ذلك الفراغ عما حوله بإطار ، وكان هذا الفراغ التجريدي يفرض قوانينه على وضعات الشخوص التي تبدو فيه ، فالأشكال في حركتها واتجاهها الزاوي وحجمها وصلتها بعضها ببعض تخضع لعوامل نفسية كامنة تملي المشهد المصور. وللمرة الأولى استخدم الفنان فكرة « المحاذاة » بين مستوى الرؤوس والعيون ، مثال ذلك رؤوس الشخوص الجالسة والواقفة في المأدبة ، وكذلك ظهور الرجال والحيوان على ارتفاع متساو. واستخدم فنان عهد ميسيليم كذلك السمات كلها التي انبثقت من قبل في العهد الممهد للتاريخ كقوانين تجريدية تتحكم في ترتيب الأشكال بالنسبة لبعضها البعض في الصورة ، مثال ذلك : التماثل المتناظر كما تبدو الصورة ونظيرتها في المرآة ، والتراصف ، وترتيب الصفوف ، ووضعة الحيوانات ذوات الأربع منتصبة على قوائمها الخلفية ضمن مجموعات شعارية .

---

(١) آنية لمزج الماء بالنبيذ .



١٠٤ فن سومري : نقش بارز على لوح مثقوب
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

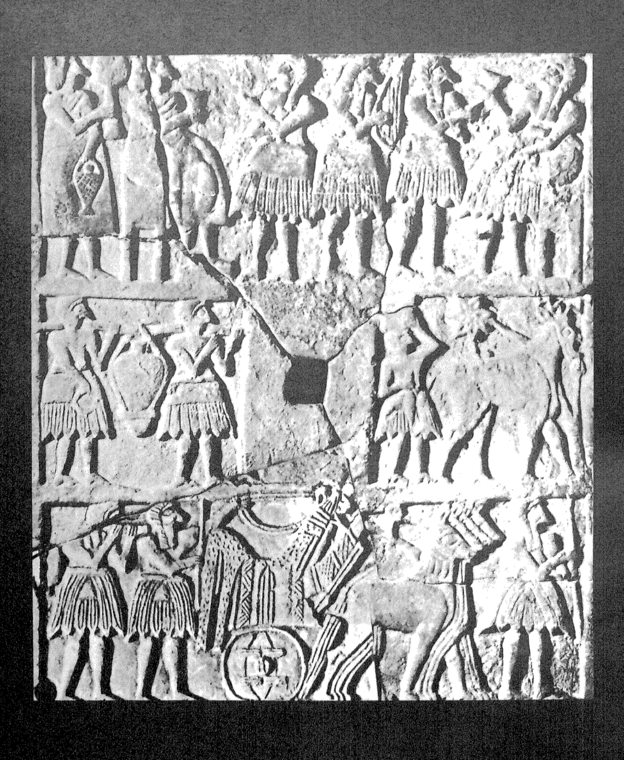
ولم يبلغ الفن الثنائي البُعد خلال عهد ميسيليم ذروته إلا في الحفر الدقيق على الحجروان لم يطرأ جديد على موضوعاته . ولم ينفك نحاتو الأختام الأسطوانية متأثرين بمشاهد المأدبة والبطل حامي الحيوانات المستأنسة من الحيوانات المفترسة ، وشجرة الحياة وعلى جانبيها حيوانات (لوحة ١٠٦) ، ولم تعد مشاهد تناول الشراب تظهر كثيرا ، حيث أخذ مشهد الرمز الشعاري للقوى واهبة الحياة وسالبتها يطغى (لوحة ١٠٧). وكان سطح الخاتم الأسطواني ذا إفريز عريض منتظم تلتقي نهايته ببدايته ، على حين تتخذ طبعة الخاتم هيئة شريط منبسط لا يلتقي طرفاه . وتصفّ داخل هذا الإفريز كل العناصر على وفق المساحة المحدودة ، وإن جاوز في ذلك القوانين الطبيعية ، فكانت الوضعة الفضلى للحيوان من ذوات الأربع هي أن يبدو منتصبا على خلفيتيه أو أماميتيه ، على حين كانت الوضعة الفضلى للآدمي هي الوضعة الجانبية التي يطلق عليها مورتجات الرُكبة المنثنية للتأهب للعدو.

ويعدّ المزج بين الأشكال الآدمية والحيوانية المعروف باسم « شريط الأشكال » ابتكاراً من خلق فناني الحفر الدقيق على الحجر عهد « ميسيليم » حيث تراكب الأشكال بعضها فوق بعض مشكلة نمطا تجريدياً يبعد عن «الطبيعية» ، وقد أدت « التجريدية التصويرية » إلى اختصارات في الصورة لم تظهر من قبل في فن الشرق كما لم تظهر فيما بعد ، مثال ذلك المخلوقات الملفقة التي كانت تتركب من عناصر طبيعية متعددة رامزة إلى القوى الخارقة للطبيعة ، فنجد مثلاً وحدة زخرفية ملفقة من ثلاث مخلوقات قد اختصرت بطريقة تجريدية ، فتحول البطل الذي يبزّ الأسدين قوة إلى نمط شعاري جزؤه الأعلى بشري والأدنى وركا أسدين ، أو يبدو في الوسط قابضاً على ذيلي الحيوانين عن يمينه وشماله ، أو يظهر مكان البطل الآدمي أحياناً النصف الأعلى من « الرجل – الثور » ملتصقاً بالأجزاء السفلى من الأسدين (لوحة ١٠٨) .

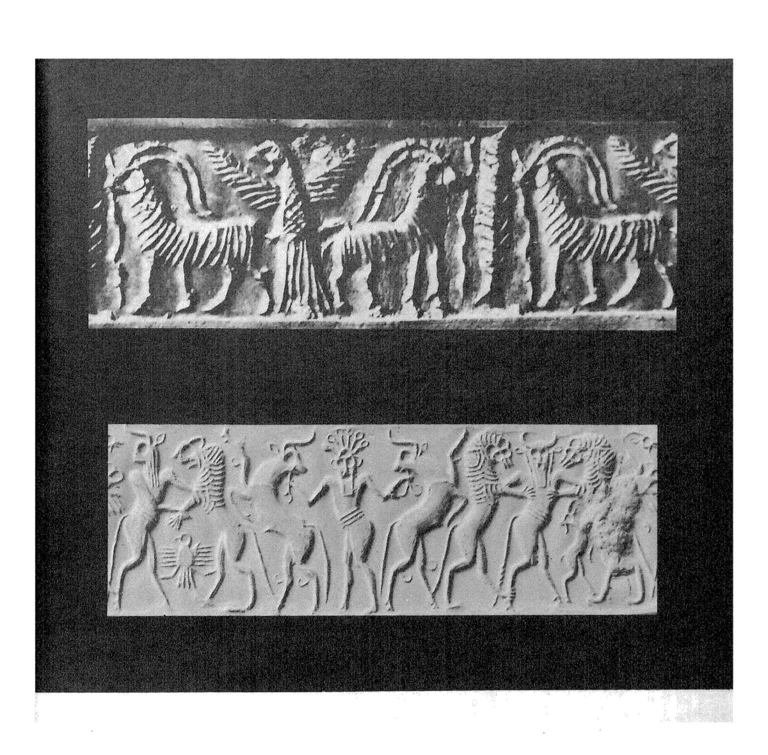
وقد اتبعت النزعة التجريدية في تصوير كل من الإنسان والحيوان ، فعلى الرغم من أن ثياب البشر وشعورهم وأشكال الحيوانات والماشية بدت في النحت الدقيق على الحجر مثلما بدت في النقش البارز ، إلا أن حفّار الأختام في عهد ميسيليم قد بالغ في تحوير أشكال البشر والحيوان عما اتبعه المثال المعاصر له . ففي فن الرَّوْسميات لا تبدو الأجسام ذات استطالة وجمود مفرط فحسب بل أن الأطراف والأجزاء الدنيا من أذرع الأفراد وسيقانهم والأقدام الأمامية والخلفية كانت غالباً ما تستدق حتى تصير وكأن كلا منها خط . ومن المقطوع به أن الرمزية والتجريدية قد ساير بعضهما البعض إلى شوط بعيد (لوحة ١٠٩)

ويتميز عهد ميسيليم بالنماذج المتعددة الأشكال المنحوتة المجسمة للعابدين والعابدات التي كانت لا شك تودع قدس أقداس المعابد أقانيمَ نذرية ، وكانت أكثر الأشكال المجسمة من هذا العهد دمي تبلغ ثلث حجم الإنسان . وإذ كان الإنسان في العهد الأول الممهد للتاريخ في سومر قد ارتبط ارتباطا جسمانيًا إلى حد ما بالإله ، وذلك عن طريق الزواج المقدس للملك من إلهة السماء ، فلقد تحلل الناس في عهد ميسيليم من هذا الرباط ، وأصبحت دمي العابدين والعابدات خير مثال للدلالة على مدى اتساع الهوة التي تفصل بين الإنسان ودنياه من جهة وبين العالم الإلهي من جهة أخرى ، وهي هوة لم يكن من الميسور اجتيازها بغير التعبد وتقديم القرابين .

ولقد تأثر فن النحت الثلاثي الأبعاد في عهد ميسيليم بالمؤثرات نفسها التي تأثر بها النقش البارز والحفر الدقيق على الحجر ، فكانت ثمة محاولة أيضا لإضفاء المثالية على الشكل الآدمي ، وذلك باستبدال الأشكال الطبيعية

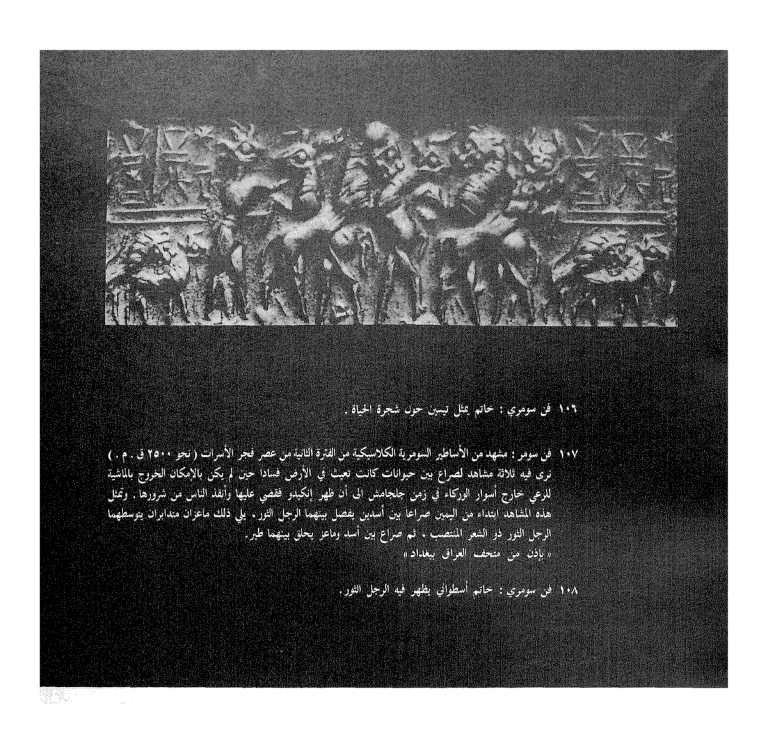


١٠٥ فن سومري : نقش بارز على لوح مثقوب
«بإذن من متحف العراق ببغداد»



النابضة بالحياة بتكوينات هندسية منتظمة من كتلة واحدة على قدر المستطاع. وقد اقتصر هذا التجريد الهندسي على الدمى الحجرية خاصة ، إذ كان يتعذر اتباع الطريقة المألوفة لتحقيق التعبير التجريدي على الحجر – كمادة وسيطة – في نحت التماثيل الفارعة النحيلة ذات الطراز المتسم بالمبالغة . وهكذا لم تكن كتلة الحجر هي المادة الوسيطة التي تحقق سمات عهد ميسيليم ، لذا لجأ الفنان إلى النحت في البرونز لخلق الأشكال المجسمة . وظفر هذا النوع من النحت بأهمية كبيرة ، وبدأ فعلا يؤثر في الأسلوب بعامة ، حتى انعكس هذا التأثير على النحت في الحجر.

وهؤلاء السومريون الذين كانت لهم منحوتات من الحجارة والعاج كانت لهم أيضًا مسبوكات من المعادن



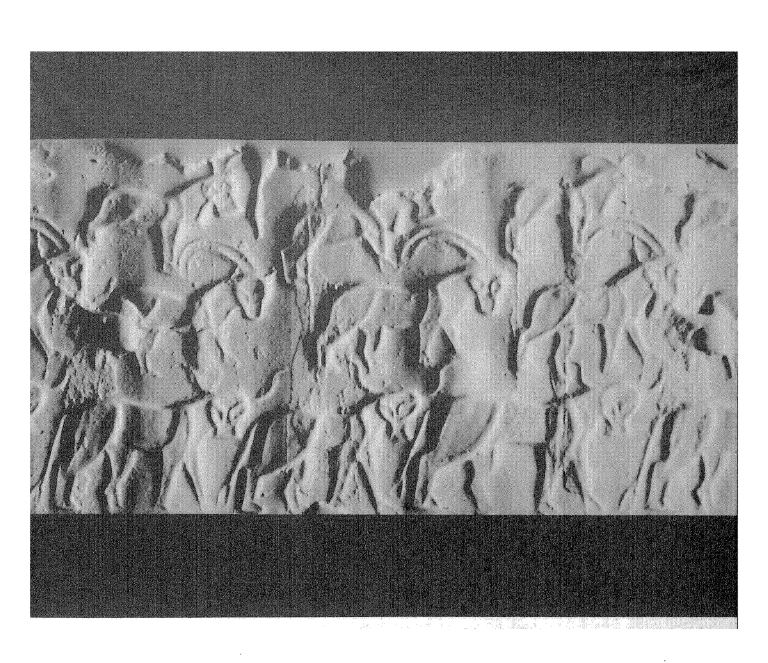
١٠٦ فن سومري : خاتم يمثل تيسين حول شجرة الحياة .

١٠٧ فن سومر : مشهد من الأساطير السومرية الكلاسيكية من الفترة الثانية من عصر فجر الأسرات (نحو ٢٥٠٠ ق . م .) نرى فيه ثلاثة مشاهد لصراع بين حيوانات كانت تعيث في الأرض فسادا حين لم يكن بالإمكان الخروج بالماشية للرعي خارج أسوار الوركاء في زمن جلجامش الى أن ظهر إنكيدو فقضي عليها وأنقذ الناس من شرورها . وتمثل هذه المشاهد ابتداء من اليمين صراعا بين أسدين يفصل بينهما الرجل الثور . يلي ذلك ماعزان متدابران يتوسطهما الرجل الثور ذو الشعر المنتصب . ثم صراع بين أسد وماعز يحلق بينهما طير.
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٠٨ فن سومري : خاتم أسطواني يظهر فيه الرجل الثور.

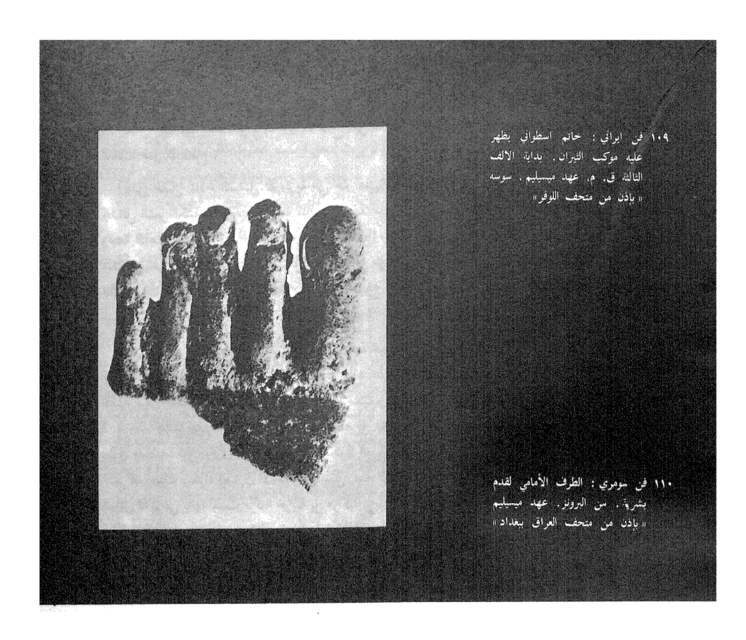
منذ بداية الألف الثالث قبل الميلاد . وقد تركوا من ذلك أعمالاً مختلفة تنافس التماثيل الحجرية ، وإن لم تجيء على أنماطها ، فلم نر لهم تماثيل العابدين التي صورتها التماثيل الحجرية بل رأينا لهم من المعادن أشياء أخرى تخالف تلك .

لذا ارتقت التقنية وأصبحت أكثر بساطة بعد استخدام البرونز الذي يتكون من إضافة كمية من القصدير إلى النحاس تتراوح بين ٥٪ وبين ١٥٪ ، فاستخدموا الطَّرق وأساليب ثلاثة في السَّبك هي : السبك بطريقة القالب المفتوح ، والسبك بطريقة القالب المغلق ، والسبك بطريقة الشمع المتبدد . وكان القالب المغلق يتكون



من قطعتين تنطبق فتحة كل منهما على الأخرى ، وكانت الأدوات المجوّفة تصنع بوضع نواة من الصلصال داخل القالب . أما تقنية الشمع المتبدّد فلا تختلف عن التقنية المعروفة في أيامنا هذه ، إذ كانوا يشكّلون بالشمع تمثالاً شبيهاً بالجسم المطلوب صنعه من المعدن حول نواة من الصلصال ، ويغطي السطح الخارجي للشمع بعدة طبقات من الصلصال الأملس المخلوط بمواد تسد المسام . ثم يعرّض القالب للحرارة فيذوب الشمع ويصبح القالب صلباً ، فيسكب المعدن المصهور مكان الشمع . وعندما يتم صب المعدن يحطم القالب ويظهر التمثال ، ويسوي بالأزميل مكان القنوات الصغيرة المخصصة لصب المعدن وطرد الهواء .

وقد شهد العصر البرونزي تطوراً كبيراً في مجال التعدين . فلقد عثر في مواقع التنقيب على فؤوس بها ثقوب لتثبيت المقبض ، ونماذج عديدة للأزميل والمنحت والمفحر والمثقاب والمنجل . وكانت المناجل في عهود التاريخ الأولى من الظرّان المثبّت في مقبض من القطران أو في فك حيوان . ويبدو أن « فك الحمار » الذي استخدمه شمشون في القضاء على الفلسطينيين كان من هذا النوع « ووجد لحي حمار طرياً فمدّ يده وأخذه وضرب به



١٠٩ فن ايراني : خاتم اسطواني يظهر عليه موكب الثيران . بداية الالف الثالثة ق. م. عهد ميسيليم . سوسه «باذن من متحف اللوفر»

١١٠ فن سومري : الطرف الأمامي لقدم بشرية . من البرونز . عهد ميسيليم «باذن من متحف العراق ببغداد»

ألف رجل ، فقال شمشون بلحي حمار كومه كومتين ، بلحي حمار قتلت ألف رجل . ولما فرغ من الكلام رمي اللحي من يده ودعا ذلك المكان رمت لحي[1] » .

ثم كثرت الأسلحة وتنوعت وظهرت خناجر مثلثة وسيوف ورؤوس وحراب وبلطات حربية ، وصنعت من البرونزأوان وأوعية ، وكميات من التماثيل الصغيرة للبشر والحيوانات تدل على تقدم كبير في التقنية .

ومعرفتنا بالتماثيل البرونزية المجسمة الكبيرة الحجم التي ترجع إلى عهد ميسيليم مستقاة من قطعة تمثل الطرف الأمامي لقدم إنسان في حجمها الطبيعي تقريباً وقد صبت بعناية (لوحة ١١٠) . وما من شك في أن الأصابع النحيلة المنفصلة إحداها عن الأخرى بأظافرها المحددة بدقة شديدة كانت جزءاً من تمثال ضخم .

---

(١) القضاة (١٥ : ١٥ — ١٧)

ومما تجدر ملاحظته تلك الفراغات بين الأصابع التي تدل على محاولة الفنان تحرير أطراف الجسم من كتلة النحت قدر المستطاع .

ومن أفضل نماذج التماثيل البرونزية التي عثر عليها في خفاجة تمثال لرجل عار ممنطق تنسدل على رأسه جدائل الشعر الكثيف واللحية الطويلة المألوفتان عهد ميسيليم . وبدا الرجل نحيلاً ذا أطراف دقيقة يقف في وضعة التأهب للسير ، وقد مال نصفه الأعلى قليلاً إلى الأمام بينما التفتت رأسه إلى أعلى ، وتجلّت ذراعاه مستقلّتين عن كتلة جسده ، وقبضت كفّاه إحداهما على الأخرى وامتدتا إلى الأمام (لوحة ١١١) . ويوحي هذا التمثال بمدى إيمان المتعبد ، كما يعبر عن الخشوع أمام الآلهة ، وهو أمر يساير القسمات الجوهرية لعهد ميسيليم .

وفي تلك المركبة البرونزية الصغيرة التي تضم أربعة خيول وقائد مركبة (لوحة ١١٢ أ ، ب) تتجلى المصاعب التي كان يعانيها صياغ عهد ميسيليم واضحة . ولقد عثر على تلك المركبة بتل أجرب . ومما يزيد في روعتها التقنية صغر حجمها ، فارتفاعها لا يتجاوز ٢ر٧ سنتيمتر . غير أنه مما يؤسف له أن سطحها بات في حال يرثى لها ، وقد أفقدها هذا شيئًا من قيمتها الفنية . وللعربة عجلتان ، تجرها دواب أربع أشبه بالحمير منها بالبغال يطوّق وسطاهما نير . ونرى الأعنة مثبّتة في الفكوك العليا مدلاة من الأفواه . وعلى العجلة سائق ذو لحية كث الشعر قد أمسك بيسراه العنانين الأوسطين وأرسل يمينه التي لا تحمل سوطًا . ولا نجد في العجلة حاجزًا يحمي السائق مما يوحي بأنها ليست مركبة حربية بل مركبة بريد تقطع الفيافي وتعبر الأدغال .

ومما عثر عليه في « تل أجرب » أيضاً تمثال برونزي لمصارعين بديا عاريين إلا مما يستر عورتيهما ، يتجالدان وعلى رأس كل منهما قدر فوهته إلى أعلى . وهذا القدران كبيران لا يتفقان حجماً وجسمي المتجالدين ، وكان خوض المستنقعات وتلك القدور على الرؤوس من العادات السومرية ، ولعل تمثال الموازنة هذا بين المتجالدين فيه شيء من تلك العادة (لوحة ١١٣ أ ، ب) .

وثمة صف من ثيران في حلية لطنف في وجهية معبد بتل العبيد مصنوعة من الخشب المكسو بالبرونز (لوحة ١١٤) . ويعد رأس الثور الذي كشف عنه في لجش والموجود في متحف الفن بمدينة سان لويس عملاً فنياً فريداً في روعته وخطوطه المبسطة خاصة تلك النظرة المتفرسة التي تنطق بها العينان البراقتان المطعمتان باللازورد المتألق وسط اللون الأخضر وأذناه المنتصبتان وقرناه المشرعان (لوحة ١١٥ أ ، ب) .

وعثر على معظم التماثيل الحجرية من عهد ميسيليم في المعابد ، وهي تمثل التدرج الكهنوتي الذي يبدأ من صغار الكهنة حتى يصل إلى الكاهن الأكبر فالأمراء,ولقد وجدت هذه التماثيل الشخصية في عديد من المناطق السومرية ، ولكن لم يحدث قط أن عثر عليها بمثل هذه الكميات التي وجدت بمنطقة ديالى وتل أسمر وخفاجي وتل أجرب ، وأكثرها لرجال لحاهم مفرطة في الطول ووفراتهم تتوسطها مفارق عريضة وتنسدل كل وفرة على جانبي الوجه فتبلغ الصدر وتتصل باللحية . ويبدو الرجال من المرتبة الدنيا أحياناً برؤوس صلعاء . وعلى حين يرتدي الرجال تنورة متوسطة الطول تُشدّ بحزام سميك مبطّن ، وهي مزدانة بحواشي ذات أهداب تتدلى منها ، كان الجزء الأعلى من الجسم عاريًا دائمًا . وكانت العادة أن تبدو الأكف متشابكة على الصدر ، وكثيرًا ما كانت تحمل كئوساً ، والعيون مرصعة مقلها بمواد خاصة أو نحتت تلك المقل في تجاويف العيون على أشكال

أقراص . كما ظهرت الأقدام والسيقان بدعائم تستند إليها أوبلا دعائم وفق حاجتها إلى الاستقرار . وقد نحتت الأقدام والسيقان منفصلة عن الحجر ، وتجلّت اللحي والوفرات محورة ذات خطوط أفقية متموجة أو متعرجة ، وظهرت الأيدي ضئيلة وكأنها لم تكتمل نموا ، وخُطّ في وسط الظهر خط رأسي يكاد يشطره شطرين . غير أن هذا الوصف العام ينطوي في عمومه على تنوعات لا حصر لها بين التماثيل تتفاوت في نوعيتها الجمالية .

ولقد كشف فرانكفورت في معبد بتل أسمر عن إثني عشر تمثالاً مجتمعة تمثل كلها وضعه بعينها عدا واحد من الرخام الشمعي يمثل كاهناً عاري الجسم وهو ساجد وعلى رأسه ما يشبه العمامة ، فالأذرع معقودة على الصدر والعيون متجهة صوب السماء في خشية . وترجع هذه التماثيل إلى الألف الثالث قبل الميلاد ، حيث ساد الدين بلاد الرافدين ولم يكن الفن عندها يستلهم غير الدين (لوحة ١١٦ أ ، ب) .

ويقول فرانكفورت مستنداً إلى كشوفه الخاصة أن هذا الفن بدأ تكعيبياً هندسي التخطيط ، وإذا هو خلال قرون ثلاثة يغدو واقعياً يعبر عن الواقع بكل ما فيه من تفصيل فيبرز جزئياته العامة والفردية بأسلوب عضوي ، وهو يعني أن الفن كان تجريدي النزعة حين بدأ ثم عاش لواقعه بعد هذا ينقل عنه . وكان لفرانكفورت فيما وجده من آثار فنية في تل أسمر وخفاجي وأماكن أخرى في منطقة ديالي أدلته على هذا التطور ثم ذلك التحول (لوحة ١١٧) . غير أنه ليس في غير هذه الأمكنة ، شمالاً في ماري وأشور أو جنوباً في أوروك وأور ولكش ، ما يساند ما ذهب إليه فرانكفورت أو يعطي أدلة لها وضوح تلك الأدلة التي اهتدى إليها .

ومن بين التماثيل الإثني عشر التي كشف عنها فرانكفورت تمثالان من الضخامة بمكان ، عيونهما واسعة ساهمة تبدو وكأنها في ذهول ، وقد ظن فرانكفورت لهذا أنهما لإلهين ، مع انهما فيما يقال لملك أشنوناك وزوجته يمثلانهما مع صفوة من علية القوم في صلاة ابتهال إلى الإله كي يهب الأرض الخصب ، فهذه التماثيل تمثل القوم جميعاً وقوفاً غير واحد منهم ، وقد انضمت الشفاه لتدع القلوب تناجي ، وليست هذه الغضون التي علت الوجوه غير تعبير عن هذه المناجاة التي لا نزال نجد آثارها في قسمات وجوهنا عندما تسكن الألسنة وتتحرك القلوب تناجي ربها . وهذان التمثالان من بين تماثيل عهد ميسيليم لهما شهرة خاصة (لوحة ١١٨) ، يحمل كل منهما كأساً في يده الدقيقة التي لا تتفق لصغرها وحجم الجسم . ولعل هذين التمثالين يمثلان الشخصيتين الرئيسيتين في « الزواج العقائدي » الذي كثيراً ما صور فوق الألواح النذرية . ولم يتشابه التمثالان في حجم الأيادي – التي تكاد تكون لم تكتمل نموها – فحسب بل يتميزان عن بقية التماثيل التي عثر عليها في تل أسمر بأنهما وحدهما ذوا عيون مفرطة في الاتساع ، كما ظهر إنسان العين فيهما كبيرا بالتطعيم الأسود . والرأسان في هذين التمثالين تتجهان إلى أعلى تتطلعان صوب الآلهة مما أضفي عليهما مسحة جليلة خارقة للطبيعة . ولهذا السبب عد فرانكفورت تمثال الرجل للإله « أبو » صاحب المعبد ، بيد أن التمثال ليس به ما يشير إلى هذا الإله ، فغطاء الرأس عند الإله ذو قرون عادة ، ولذلك يرى « مورتجات » أنه لأمير أو لكاهن كبير يمثل الإله في عيد « الزواج العقائدي » . وكذلك لا يتشابه تمثال المرأة مع تماثيل النساء الأخريات التي عثر عليها في نفس هذا المكان ، إذ ليس بينها كلها ما له مثل هاتين العينين المفرطتين في الاتساع وإنسان العين الكبير ، وليس بينها من ترفع رأسها عالياً ولا من تركت شعرها دون عناية ، ولا من لها تلك الأيادي الدقيقة . ولقد أضفي المثّال تأثيراً روحانياً على تمثال هذه المرأة بالتفصيلات السطحية مثل العيون الواسعة والأيدي الدقيقة أكثر من التزامه

١١١ فن سومري : تمثال من النحاس لعابد يقف فوق قاعدة ذات أربعة سيقان . النصف الأول من الألف الثالثة ق. م. منطقة ديالى . خفاجى .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١١٢أ فن سومري : مركبة كانت تستخدم نذرا . تجرها أربعة حيوانات . منتصف الألف الثالثة ق. م. أجرب .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

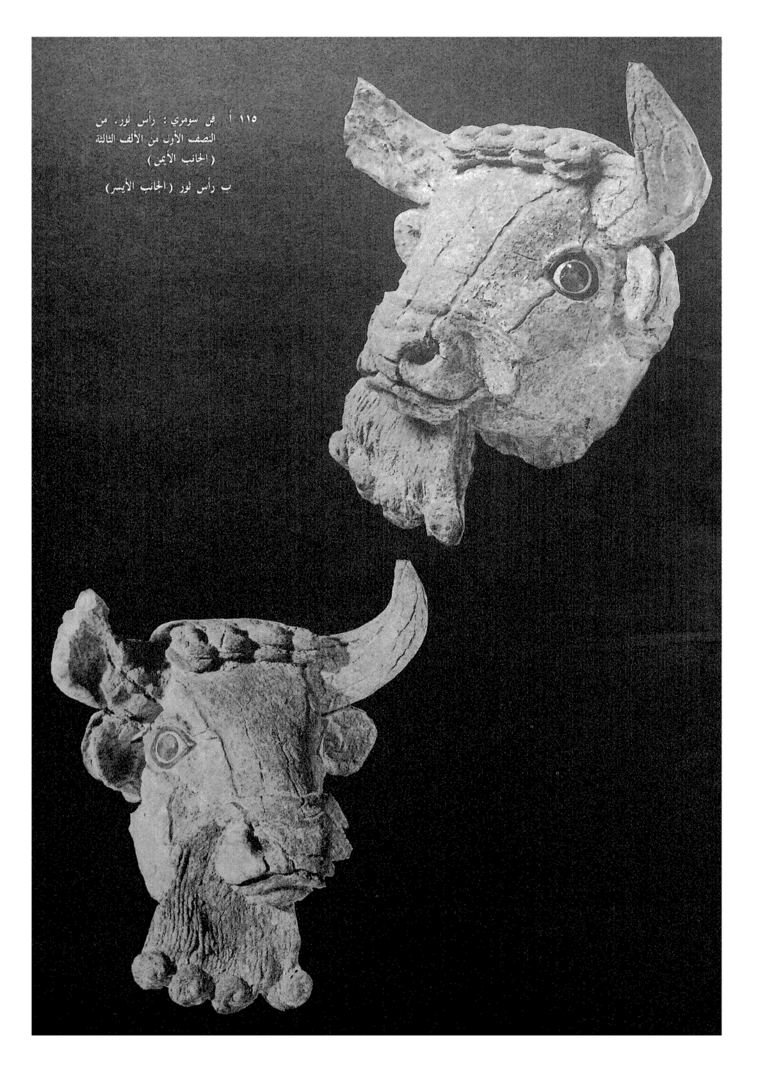
ب فن سومري : مركبة كانت تستخدم نذرا تجرها أربعة حيوانات . تل أجرب
« بإذن من متحف العراق ببغداد »





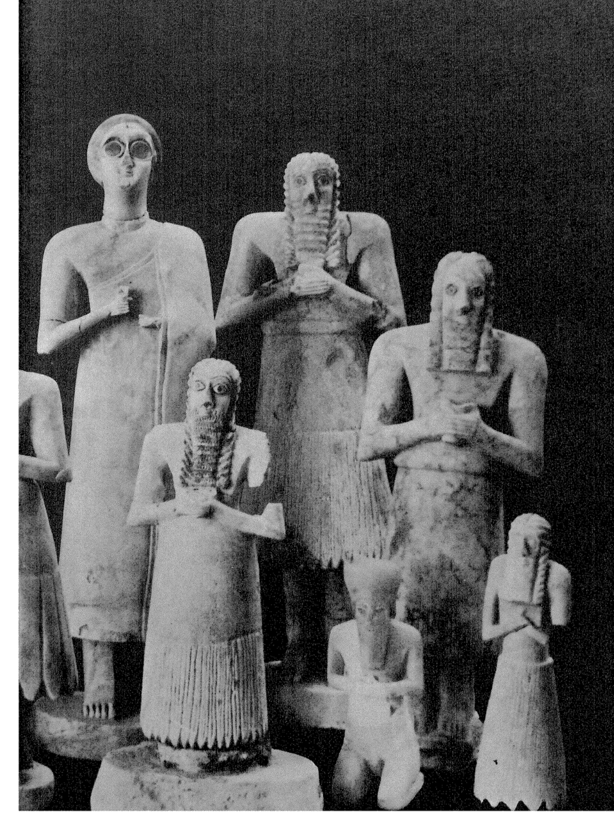
١١٣ أ ، ب فن سومري : إناء صغير من البرونز يمثل مصارعين متشابكين يحمل كل منهما إناء على رأسه . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١١٤ فن سومري : ثور في طنف واجهة معبد من البرونز فوق الخشب ، النصف الاول من الألف الثالثة. تل العبيد .
« بإذن من المتحف البريطاني »

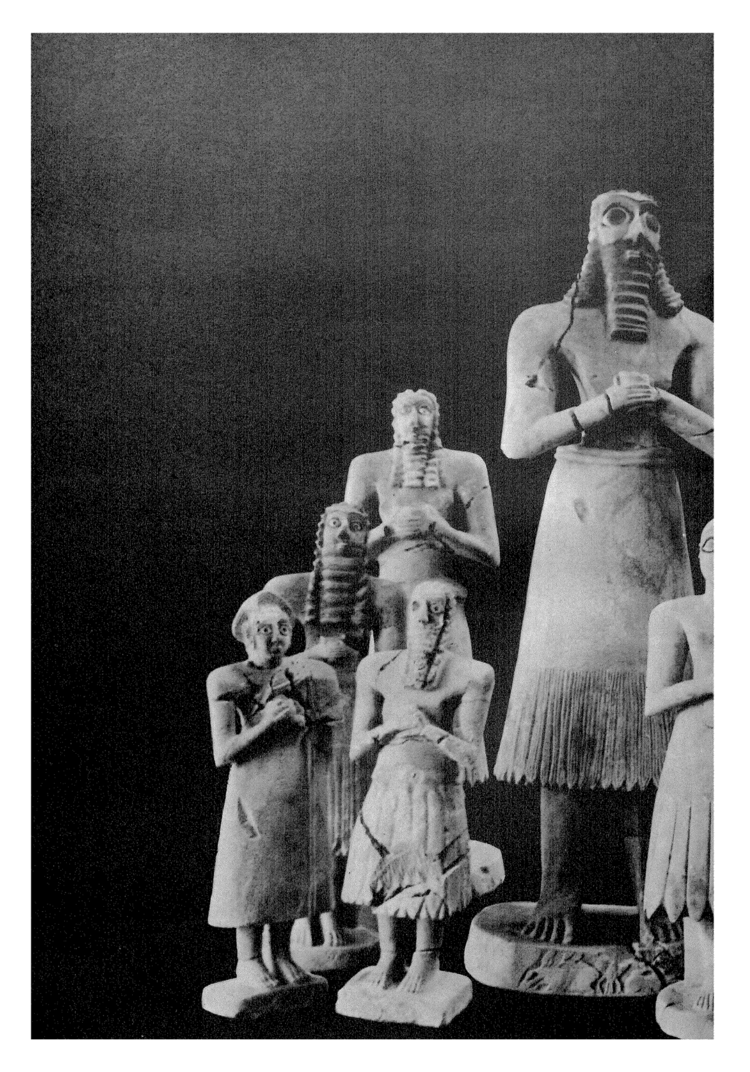


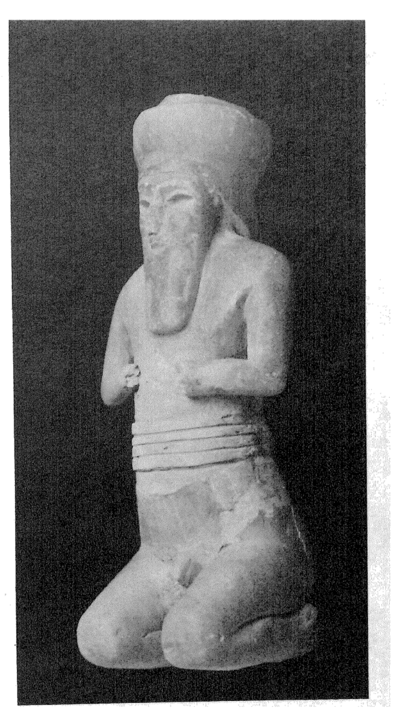
١١٥ أ فن سومري : رأس ثور. من النصف الأول من الألف الثالثة (الجانب الأيمن)

ب رأس ثور (الجانب الأيسر)



١١٦ أ فن سومري : تماثيل الكهف بمعبد أبو. النصف الأول من الألف الثانية ق. م. تل أسمر
«بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو»





١١٦ ب فن سومري : تمثال من الرخام الشمعي يمثل كاهنا عاري الجسم وهو راكع وعلى رأسه شيء يشبه عمامه ، عثر عليه في معبد آبو في تل أسمر (النصف الأول من الألف الثالثة ق . م)
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

التنويع في الأسلوب ، كإخضاع الكتلة الحجرية للنهج الهندسي . والراجح أن المثال لم يحاول أن يطبع تماثيل النساء الأخريات ورؤوسهن بطابع روحاني ، هذا إلى أن التماثيل التي سلمت لنا هي قلة بالقياس إلى الكثرة من رؤوس النساء التي عثر عليها ، ولقد جاءت نوعية النحت في تماثيل النساء عامة أدنى مما هي في تماثيل الرجال . وإذا كانت أجسادهن قد سترتها كلها عباءات ثقيلة سوى الذراع الأيمن وجزء من الكتف إلا أن الوجوه الممتلئة المتوجة بأكاليل فاخرة من الشعر المضفور تبدو لطيفة حسية ، على حين تبدو العيون المطعمة وحدها وكأنها من عالم غير عالمنا (لوحة ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١) . وتفقد أشكال النساء الجاذبية الساحرة إلا حين تزين عباءاتهن بوحدات زخرفية قصيرة من الحراشف المحزّزة (لوحة ١٢٢) . والراجح أن هذه التماثيل ترجع إلى نهاية عهد ميسيليم حيث بدأت تتحرر من جمود هذه الفترة .

١١٧ فن سومرى : تماثيل لمتعبدين تظهر فيها ملامـح
الواقعية ، النصف الأول من الألف الثالثة ق . م .
منطقة ديالى
« باذن من متحف العراق ببغداد »





١١٨ فن سومري : الرب والربة أو الملك أشنوناك وزوجته يبتهلان . النصف الأول من الألف الثالثة ق. م. تل الأسمر. منطقة ديالى .

« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١١٩ فن سومري : رأس امرأة من تللو. منطقة ديالى . الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر»

١٢٠ فن سومري : رأس امرأة . تل أجرب . منطقة ديالى . الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر»

١٢١ فن سومري : رأس امرأة . تل أجرب . منطقة ديالى . الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر»

١٢٢ فن سومري : الجزء العلوي من تمثال امرأة (يمثل الرأس والصدر) من الحجر الجيري . النصف الأول من الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر»









وقد أدى نبذ « الطبيعية » في الأعمال المنجزة بلا عناية إلى تكوينات ذات نسب غريبة لا تعكس آثار مشاعر السمو الروحي الشائعة خلال ذلك العهد (لوحة ١٢٣) ، ونحتت الأقدام خاصة في غير عناية فبدت نابية . وكان التناقض بين التنورة المخروطية الشكل وبين الجزء الأعلى من الجسم ذي الشكل الهندسي الكامل هو الانطباع الرئيس في النماذج الرفيعة ، فيكاد المرء يستشعر من جديد أثر تقنة النقش البارز على المعادن إذا ما رأى ذلك الانفراج الواسع بين الذراعين وبين الجسد . وعلى حين تبدو المناكب عريضة يبدو الصدر ضئيلاً ، وأخذ الوجه في وضعته المواجهة يبعد عن الواقعية بأنفه الضخم البارز وشفتيه الناتئتين اللتين تسايران تموجات الوفرة واللحية ، وقد نحت القدمان في دقة بالغة ، ومن خلفهما عمود ساند يقيهما من الكسر (لوحة ١٢٤) .

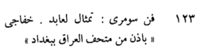
وتعد تماثيل الكهنة برؤوسها الصلعاء نماذج فنية عظيمة معبرة كل التعبير في وضعتها المتطلعة إلى أعلى وكأنها متجهة إلى ربها ، وكان هذا سمات ذلك العهد . وثمة تمثال من تل خفاجي (لوحة ١٢٥) فيه لون آخر من هذا الطراز ، ترك الفنان على الحجر مساحة واسعة خلف السيقان من أسفل . ولم يفصل الساعدين عن الجسم ، وبهذا بدت السيقان وأسفل الذراعين نحيلة ، وهذا يتفق وأسلوب عهد ميسيليم . وكان لصنع النحات في هذا التمثال أثره الطاغي ، وذلك لما تحمله التنورة من زينة سخية ، فالأهداب السفلي مفرطة في الطول ، جليّة التشكيل ، وكسى الجزء الأعلى منها إلى الحزام بصفوف أربعة من الأهداب القصيرة . وكان هذا النمط تغييراً في طراز التنورات التي قُدر لها فيما بعد أن تحظى باهتمام أكبر . كما كان للنقش البارز الدقيق فوق ظهر العمود الساند للقدم كذلك حظ كبير ، إذ يمثل جزءاً من وحدة زخرفية لبطل ينقض على ثور وحشي منتصب على قدميه الخلفيتين ، ووقفة البطل تتفق والأسلوب الشائع في عهد ميسيليم إذ ظهر وجهه وشعره في صورة إجمالية ، وهذا مما يرد ذلك التمثال الى تماثيل ذلك العهد .

ولا نجد لهذا الأسلوب الذي تميزت به تلك المرحلة ظلا في المرحلة التالية ، فلقد وجدنا بعدُ – لا سيما في المدن التي يسود التوافق سكانها مثل مدن منطقة ديالي – التحول في أظهر صوره . وفي ديالي هذه نشأت مدرسة كان طابعها الإيمان والتزمت ، فإذا هي تترك لنا تماثيل للعابدين على وجوهها مسحات البشر والطمأنينة والتقي .

وثمة تماثيل لهؤلاء العابدين ترجع إلى النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد ، وهي تمثل العابدين في ثياب غير مألوفة ، فكل منهم قد ارتدى ما يشبه الإتب[1] وقد تدلت منه أهداب على شكل سيور من فراء الأغنام .

ولم تكن تماثيل العابدين كلها لكبار المثالين ، بل كان منها ما هو لبعض الحرفيين مما يدل على أنه كانت ثمة محارف أو مصانع تتبع المعابد تضم عمالاً لهذا الغرض يصنعون من الأحجار الرخيصة تماثيل لمشاهد الصلاة والمصلين ، يشتريها الناس بركة أو قربى إلى الآلهة ويضعونها تحت أقدامهم حين يلمّون بالمعابد . وهذه التماثيل

(١) الثوب القصير إلى نصف الساق ، أو القميص يشق فتلبسه المرأة من غير جيب ولا كمين .



١٢٣ فن سومرى : تمثال لعابد . خفاجى
« باذن من متحف العراق ببغداد »

١٢٤ فن سومرى : تمثال لعابد . تل أسمر
« باذن من متحف العراق ببغداد »





١٢٥ فن سومري : تمثال لرجل نقشت قاعدته . خفاجى
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

لم تكن تمثل أشخاصاً بأعينهم بل كانت تمثل وضعات مختلفة لتقرب الناس إلى الآلهة . من أجل ذلك جاءت كلها على نسق يكاد يكون واحداً (لوحة ١٢٦) .

ومن بين تماثيل المتعبدين تمثال اكتشف في إريدو من المرمر الشفاف يمثل رجلاً ممشوق القوام معقود الكفين في وضعة شعائرية وقد أسبل على جسده رداء ينسدل إلى الأخمصين . وبدا الجذع دقيقاً في تشكيله كما بدا الكتفان منحدرين ، والوجه غريب باستطالته فوق عنق فيه شيء من الغلظ ، والعينان مرصعتان ، وعلى الرأس غطاء كالقمع شطرت قمته ، وأكاد أذهب إلى أن هذا التمثال كان لواحد من زهاد ذلك العصر (لوحة ١٢٧) .



١٢٦ فن سومري : تمثالان من الحجر لرجل وامرأة . خفاجي . منطقة
ديالي . من عصر فجر الأسرات الثاني ٢٦٠٠ ق. م.
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

وأصبح من المقطوع به بعد حفائر ماري الحديثة أن مجانبة الأنماط التجريدية في التكوينات المنحوتة بدأ خلال عهد ميسيليم حين نزع المثالون إلى الأشكال النابضة بالحياة المأخوذة عن الطبيعة .

فلقد عثر أندريه پارو في معبد عشتار بمدينة ماري على جملة من تماثيل صغيرة لها وجوه أناس بعينهم . لهذا نحس فيها مباينة ومخالفة ، فثمة تمثال للملك « لمجي ماري » (لوحة ١٢٨) ، وآخر للملك « إيكوشاما جان » (لوحة ١٢٩) ، والفارق بينهما واضح ، وكذلك نحس هذا الفرق جليا بين تمثال « إيدي ناروم » (لوحة ١٣٠) المعروف باسم الطحّان ، وتمثال « إيبيه إيل » (لوحة ١٣١) وكلاهما كان من كبار الموظفين .

وفي هذه المجموعة من التماثيل نحس انصراف الفنانين في نحتهم عن الإجمال إلى التفصيل والتشكيل ، ثم ان هذه التماثيل وان كانت هندسية في بنيتها فهي تشبع إحساسنا بدرجات الضوء والظل وترضى شعورنا بالتناسق والانسجام ، ولم يفت صانعيها أن يبرزوا الوجوه الإنسانية في جمالها الرائع لكي يجعلوا منها نماذج مرموقة .

ويحمل التمثال الجالس لـ « إيبيه إيل » نقوشًا نذرية تعد باكورة الكتابة المعروفة في اللغة السامية ، ويعزو مورتجات تمثال « إيبيه إيل » إلى عهد ميسيليم ويؤيده في ذلك أندريه پارو .

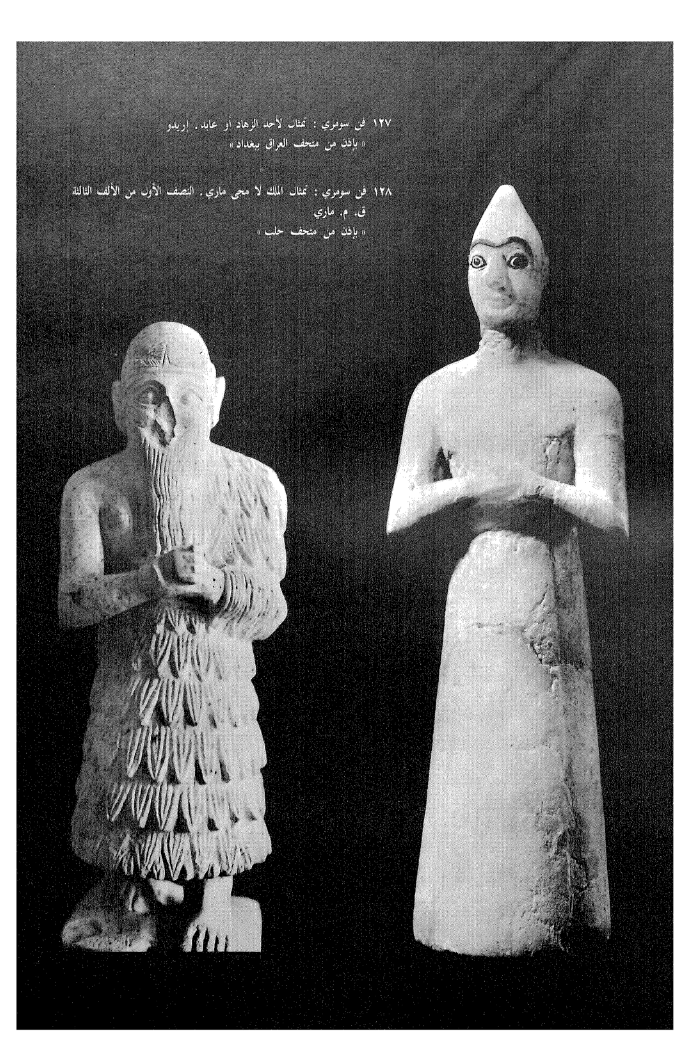
ويدلنا تمثال « إيبيه إيل » على أن هذا العصر – كما كانت الحال خلال عصر جمدة نصر – ما زال يحمل ذلك التناقض بين الفن المحاكي للطبيعة والفن التجريدي . والملامح الوحيدة التي تذكرنا بعابدي عهد ميسيليم هي الوضعات[1] الإجمالية : الأكف المعقودة فوق الصدر واستدقاق المرافق ، على حين تختلف سائر الملامح الاختلاف كله عنها في مجموعة التماثيل التي عثر عليها بتل أسمر ، فالجزء العلوي العاري أملس التجسيم ، والتنورة المنحوتة على شكل فروة تكاد تحكي الطبيعة ، واللحية هنا مرسلة الشعيرات إلى أسفل تتخللها ثقوب تمثل الفجوات التي بين الخصلات ، والرأس في حجمه الطبيعي ، والعيون مطعمة لتكون أشبه بالعيون الطبيعية ، والساقان منفصلتان عن التكأة ، الأمر الذي يشير إلى الأثر التشكيلي الذي خلفه صياغ البرونز على مثّالي الحجر ، غير أنه مما يؤسف له أن القدمين قد بُترتا .

ويبدو أثر صياغ المعادن أشد وضوحًا في تمثال مغنية أورنانشه (لوحة ١٣٢ أ ، ب) . ولقد وجد هذا التمثال بمعبد نيني زازا في ماري مع قطعة من دمية أخرى لأورنانشه وهي تعزف على القيثارة ، وتبين النقوش على هذين التمثالين أنهما كانا من الهدايا النذرية المقدمة للملك « إيبلول إيل » .

ويمثل تمثال أورنانشه امرأة متعبدة تشابكت يداها وجلست القرفصاء فوق حشية وتقاطعت ساقاها ، ويعبر عن استقلال تام في التصميم وحرية في الأسلوب . ويتضح وجه الشبه بين هذا التمثال وتمثال « إيبيه إيل » في تجسيم الجزء العلوي العاري من الجسد ، وفي الوجه الأملس الممتلىء ذي الأنف الرقيق المعقوف ، وفي الفم ذي البسمة الخفيفة والشفاه الصغيرة ، وفي التحوير المتماثل للشعر ، والتطعيم الماثل في العيون .

---

(١) الوضعة هي الحال التي يكون عليها الجسم في وقفته أو جلسته للرسم أو التصوير أو النحت .



١٢٧ فن سومري : تمثال لأحد الزهاد أو عابد. إريدو
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

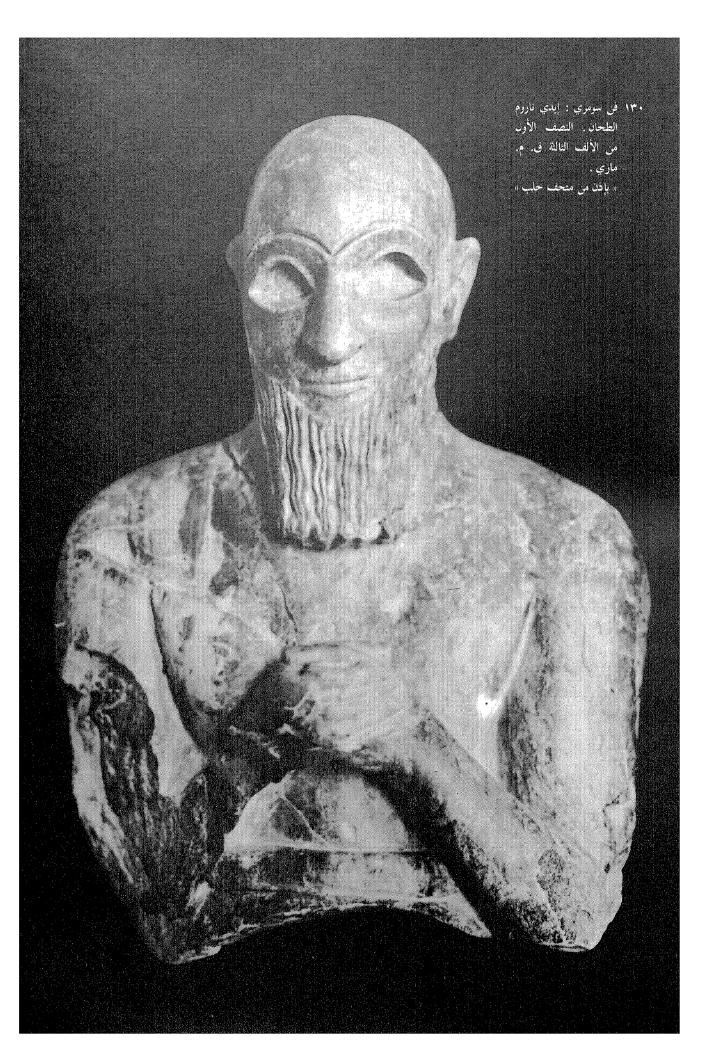
١٢٨ فن سومري : تمثال الملك لا مجي ماري. النصف الأول من الألف الثالثة ق. م. ماري
« بإذن من متحف حلب »



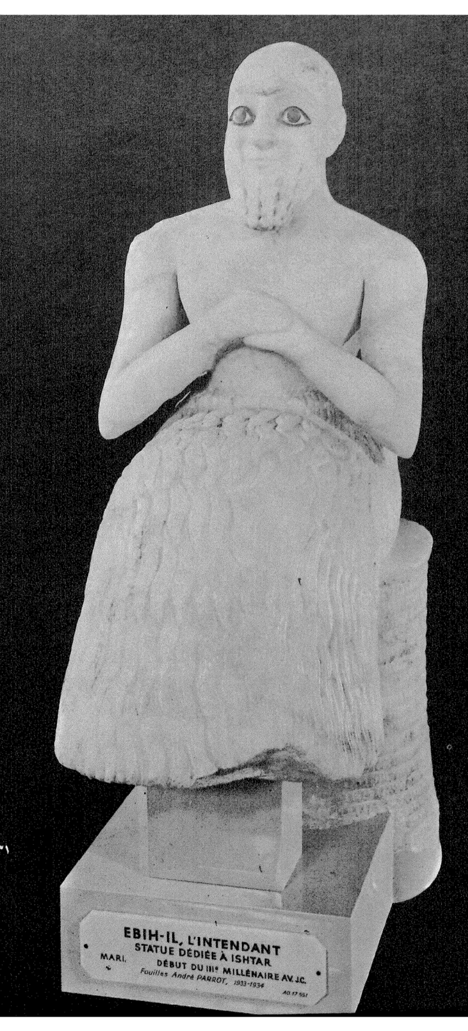
١٢٩ فن سومري : رأس تمثال الملك إيكـو شاماجان النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . ماري « بإذن من متحف دمشق »

لقد تميزت قسمات الوجوه في تماثيل الألف الثالث قبل الميلاد ، فباين بعضها بعضاً ، وكان كل وجه يحمل ملامحه التي تدل على صاحبه ، على الرغم مما بين هذه التماثيل من تشابه عام . ولعل خير ما يدلنا على هذا من تلك التماثيل ذلك الوجه الذي كشف عنه في مدينة ماري والذي لا تزال عيناه العميقتان تشعان نوراً ، ولم يستطع لفح الصحراء على مر الأعوام أن يخمد من جذوته (لوحة ١٣٣) .

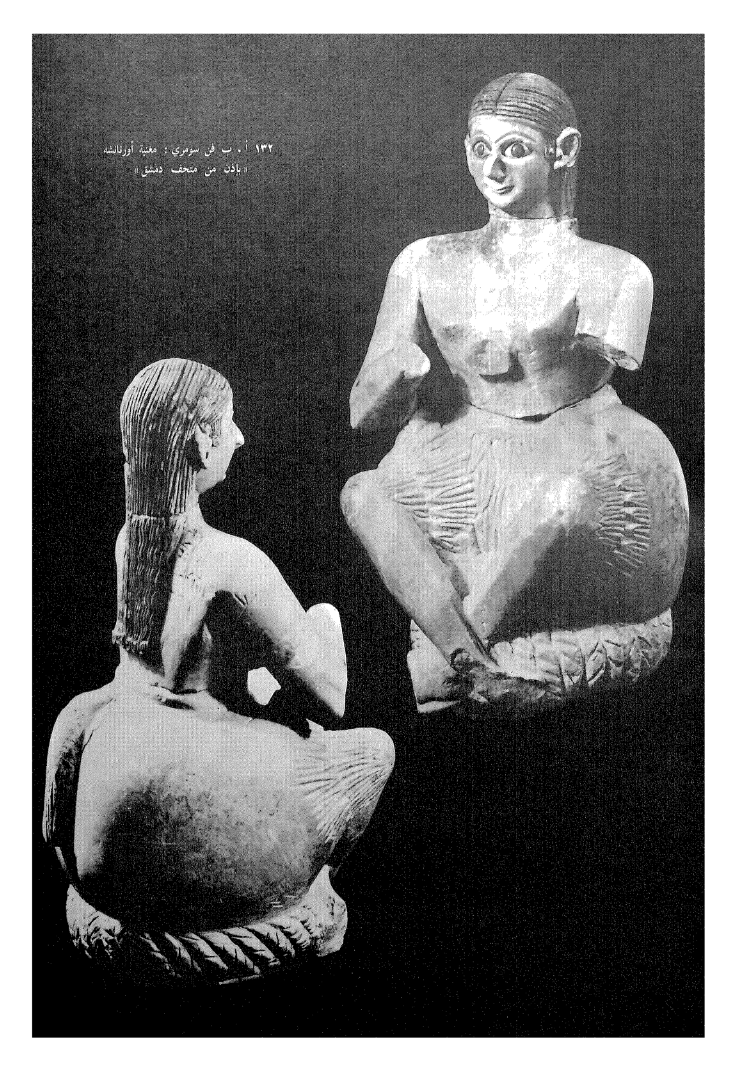
ومن الكشوف الأشد غرابة حشد تماثيل المتعبدين الذي عثر عليه في حفائر تل خويره في حوض نهر الخابور ، فأسلوبها يذكّر بأسلوب المناطق الوسطى لما بين النهرين . وقد شكّلت هذه التماثيل على طريقة إجمالية تخضع لقانون هندسي الخطوط ، يبدو فيه الجذع على شكل شبه منحرف ، وتنثنى الذراعان عند المرفقين بزاوية حادة ، ويأخذ المئزر شكل الناقوس ، ولا تشير قسمات الوجه إلى أن أصحاب هذه التماثيل يمتّون بسبب إلى الجنس السومري على الرغم من أنها كلها تحمل لحي وشعوراً طويلة (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) .



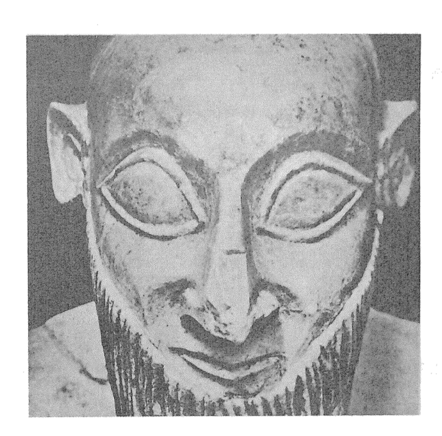
١٣٠ فن سومري : إيدي ناروم
الطحان. النصف الأول
من الألف الثالثة ق. م.
ماري .
« بإذن من متحف حلب »



١٣١ فن سومري : ايبيهيل الإداري (من المرمر). النصف الثاني من الألف الثالثة ق. م. مارى
« بإذن من متحف اللوفر»



١٣٢ أ . ب فن سومري : مغنية أورنانشه
« بإذن من متحف دمشق »



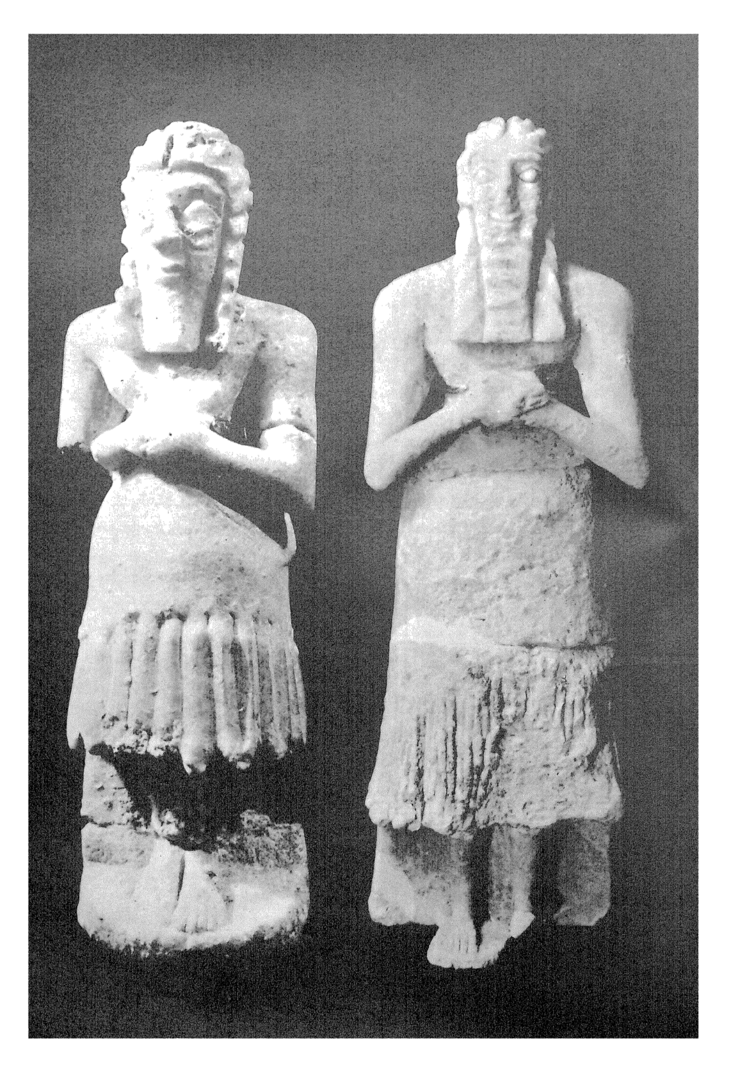
١٣٣ فن سومري : رأس عابد (البدوي) . النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م . ماري

١٣٤ فن على غرار السومري : تمثال لعابد . تل خويره « بإذن من متحف دمشق »

١٣٥ فن على غرار السومري : تل خويره « بإذن من متحف دمشق »

ويظن نفرمن المتخصصين أن هذه التماثيل ترجع أصلاً إلى منطقة بغداد وأنها تُعزي إلى مدرسة ديالى ، ولهم عذرهم ، إذ قد وجدت هذه التماثيل على بعد يزيد على ألف كيلومتر من شمالي المكان الذي كان مفروضاً أن تظهر فيه على حين لم يشاهد نظير لها في مدينة ماري التي تقع في منتصف الطريق . وقد يكون هذا نتيجة هجرة بعض السكان بتقاليدهم وعاداتهم ، أو قد يكون لتأثر الفنانين بغيرهم ، فمن الثابت أن كل منطقة أو مدينة كبرى في بلاد ما بين النهرين كان لها مركزها الفني ومدرستها التي لها شخصيتها المتميزة . ولكن من المقطوع به أيضاً أنه كان ثمة تجاوب وتبادل بين هذه المراكز المختلفة .

وكانت مدينة نيبور« نُفّر» من بين هذه المراكز ، وكان لها طابع ديني لا سياسي ، وكانت لمحاريب معابدها شهرة خاصة ، من ذلك محراب إنليل (لوحة ١٣٦) على عتبة الزقورة ، ومحراب إنّانا الذي ظفر المنقبون عنه بغنيمة ضخمة من الأدوات المستخدمة في العبادة وأوعية الدهون ، مثل علبة التجميل ذات النقوش الأربعة التي تزدان جوانبها بنقوش لثيران منبطحة في وضعة جانبية ، على حين ظهر في كل ركن من الأركان الأربعة



للعلبة رأس مطلّ (لوحة ١٣٧) . .وهذه العلبة مصنوعة من الرخام المعرّق وسطحها الأعلى مستووفيه حفر أربع لمساحيق التجميل . كما عثر على مجموعة صغيرة لمتعبدين أشبه بمتعبدي خفاجي في طيبة ملامحهم وانطـلاق أساريرهم ، كما هم أشبه بمتعبدي تل أسمر في قصر القامة وغلظ الأجسام . ولقد حاول نحاتو هذه التماثيل أن يضفوا على الوجوه قسمات لأشخاص بأعينهم وإن جاء هذا مناقضا لبنية الجسم التي التزم فيها التكوين الهندسي حيث أخذ الجسم العريض شكل الشبه المنحرف واستدارت فيه المنكبان وأخذ المرفقان شكل الزاويتين . ولقد أخفى الثوب المنسدل على الجزء الأسفل من الجسد جميع تفاصيله ، على نحو ما نرى في تمثال المتعبد العاري الجذع وقد لف مئزره بحزام ، ونراه محملقا في سماء الغيب بعينين براقتين تبدوان وكأنهما لؤلؤتان مشعّتان . ، وإن يديه المعقودتين لتنمان عما يكنّه من ورع وخشية (لوحة ١٣٨) .

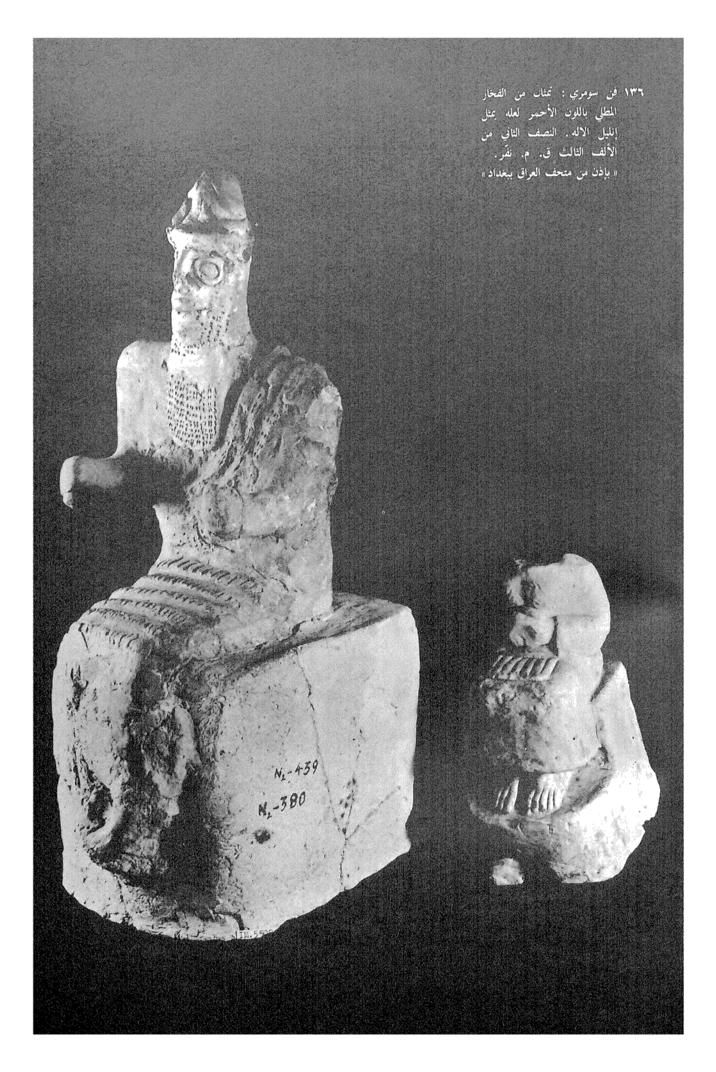
ولقد جاءت تماثيل النساء متأثرة بما في العصر من بدع ، فالثوب فضفاض ، يحمل شيئا من التطريز البدائي على حين قد عريت الكتف اليمنى ، وتوحي قسمات الوجه بأن التمثال لشخص بعينه (لوحة ١٣٩) . وثمة تجديد يبدو فيما أضافه أحد المثّالين حين غشّى رأسا لسيدة سومرية بطبقة من الذهب غير أن بعضها تفتت مع الأيام ، فثمة عينان مطعمتان باللازورد تضفيان على هذا الوجه النسائي الباسم حيوية ببريق زرقتهما الى جانب تألق الذهب ، من تحتهما جذع من الرخام الأخضر الشفاف . وكان هذا التناسق بين تلك الألوان مما أغرم به السومريون الذين ولعوا بتعدد الألوان (لوحة ١٤٠) .

ولقد استخدمت بلاد ما بين النهرين من شمالها الى جنوبها تلك الأساليب والموضوعات نفسها وإن اختلفت النتائج نجاحا ، ويرجع هذا الى اختلاف المواهب والقدرات على التنفيذ بين الفنانين ، فهناك أكثر من تمثال لموضوع واحد ، من ذلك تمثال العاشقين أو الزوجين المتعانقين ، ولقد عثر على اثنين منها أولهما من نفّر (لوحة ١٤١) وثانيهما من مدينة ماري (لوحة ١٤٢) ، وهو يعبر عن صدق في العاطفة وحب متبادل وواقعية متجلية .

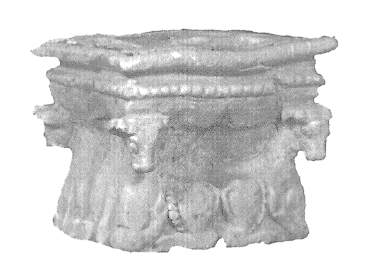
ويتردد مورتجات في نسبة هذا النوع من النحت الى الأصول السامية التي تجلت في النقوش كما أسلفنا ، والتي يحتمل شيوعها في فن عهد ميسيليم جملة ، وعلى الأخص في ذلك النوع من النحت المجسم الذي جاء على نمط الأعمال البرونزية في تحررها وخاصة في ماري والفرات الأوسط . وهناك تساؤل عما اذا كان ذلك التضارب الشائع في فن منطقة سومر والذي كثيرا ما لاحظناه قد نجم عن ذلك التعايش بين الفنين السامي والسومري غير المتشابهين ! !

والمنحوتات التي عثر عليها بمنطقة ديالى وفي معابد ما قبل عهد سرجون بماري ذات أهمية كبرى ، فهي تكشف لنا ما ساد من أسلوب موحّد في الجزء الجنوبي من بلاد ما بين النهرين خلال النصف الثاني من الألف الثالث . كذلك الدمى والتماثيل التي عثر عليها في تل خويره بشمال سوريا ، وان كانت قليلة العدد إلا أن أهميتها التاريخية لا تعدلها أهمية ، وخاصة بالنسبة لمن لا يعد التاريخ هو الكلمة المكتوبة وحدها .

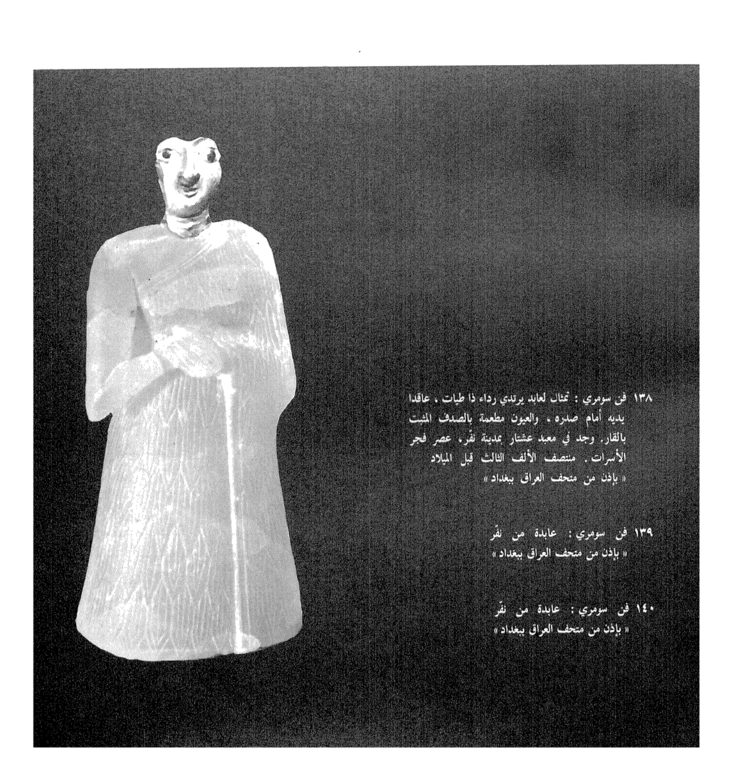
والذي لا شك فيه هو أن كافة هذه المنحوتات تتصل بسبب ما بالمنحوتات المرمرية في عهد ميسيليم من منطقة ديالى ومنطقة الفرات الوسطى ، وتحمل كلها السمات الأساسية التي بقيت في عمومها جديدة كل الجدة على



١٣٦ فن سومري : تمثال من الفخار المطلي باللون الأحمر لعله يمثل إنليل الاله. النصف الثاني من الألف الثالث ق. م. نفّر.
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



١٣٧ فن سومرى : علبة تجميل من الرخام المعرّق نقش على قاعدتها أربعة ثيران ، في كل ركن ثور ، والقسم الأعلى مسطح يحتوى على أربع فجوات كانت توضع فيها مساحيق التجميل ، يحيط بالجميع أشرطة مطعّمة . عصر فجر الأسرات . منتصف الألف الثالثة ق . م . نفّر « باذن من متحف العراق ببغداد »

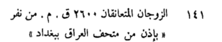


١٣٨ فن سومري : تمثال لعابد يرتدي رداء ذا طيات ، عاقدا يديه أمام صدره . والعيون مطعمة بالصدف المثبت بالقار. وجد في معبد عشتار بمدينة نفّر. عصر فجر الأسرات. منتصف الألف الثالث قبل الميلاد « باذن من متحف العراق ببغداد »

١٣٩ فن سومري : عابدة من نفّر « بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٤٠ فن سومري : عابدة من نفّر « بإذن من متحف العراق ببغداد »





١٤١ الزوجان المتعانقان ٢٦٠٠ ق . م . من نفر
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



١٤٢ فن سومرى : الزوجان المتعانقان . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . مارى
« باذن من المتحف الوطني بحلب »

سومر خلال الألف الثالث ، وأعني بذلك القسمات الذاتية للفرد ، كما هي الحال في تمثال العابد من تل خويره (لوحة ١٣٤) ، والنزعة نحو أناقة الثياب ورشاقة الحركة ، كما هي الحال في دمية أخرى لعلها لأحد العابدين أو أحد أمراء هذه المنطقة (لوحة ١٣٥) . ومن العسير إرجاع هذه التماثيل الى أصولها وإن كان من المقطوع به أنها لم تكن لسومريين وإنما كانت لأسلاف الجنس السامي الذي سنعرض له في ماري بعد قليل . وكان الساميون قد استقروا في صحراء سوريا أقرب الى حران منهم الى مركز الحضارة السومرية في الوركاء وأور . وإذا أغفلنا جانبا الحديث عما طُبعت عليه فنونهم من جدارة فنية ، فهم لا شك كانوا مؤسسي حضارة تل خويره في الألف الثالث قبل الميلاد ، تلك الحضارة التي ضمت أخلاطا من عناصر من الأناضول ومن العراق ومن شمال سوريا وغربها . ولقد كانوا أول قادة ساميين لحركة بناءة تحت حكم سرجون الأكدي مؤسس الامبراطورية الأكدية الأولى . وكان لزاما أن تمضي هذه الحركة إلى غايتها خلال عدة قرون ، كما حدث للحركة التي قام بها الكنعانيون بعدُ .



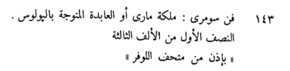
فترة الانتقال الثانية (١)
والأسرة الأولى في أور

ما من شك في أنه كانت هناك فترة انتقال ثانية بعد عهد ميسيليم خلّفت لنا بعض المنجزات الفنية على غير المستوى المألوف ، وكان هذا قبل بدء المرحلة التي تلتها ، وهي المرحلة التي أمكنتنا نصوصها المختلفة على كشف أول عهد من عهود التاريخ ، وهو فترة حكم ملوك الأسرة الأولى في أور وحكام لجش « إنسي ». وخير ما تبقى لنا من فترة الانتقال الثانية هذه هي لوحات الصلصال وطبعات الأختام من « فارا » . ويعد شكل الحروف التي على هذه الألواح وفي العبارات التي تحملها طبعات الأختام أقدم من تلك التي ظهرت في عهد الأسرة الأولى في أور وعهد حكام لجش . ومع ذلك لا تعد فترة الانتقال الثانية نقطة تحول حضارية مثلما كانت الفترة الأولى بين عهدي جمدة نصر وميسيليم ، بل لم تكن غير مرحلة على طريق التحول البطيء الممتد .

وقد بقيت العمارة خلال فترة الانتقال الثانية وحضارة أور الأولى كما كانت في عهد ميسيليم ، وإن كانت المعابد قد غُيّر فيها وجدّد ، غير أننا لا نلمس أي تحوير في عمارة المعبد ، إذ استمرت قوالب الطوب المحدبة المستوية تستخدم كما كانت تستخدم من قبل حتى قبيل نهاية عهد أور الأول . كما أنه ليس ثمة منجزات معمارية تدل على أي اتجاه جديد لا في الوركاء ولا في أور نفسها التي أصبحت مركز الحياة السياسية والفكرية ، ولا في منطقة ديالى أو أشور ، كما لا نجد تأثيرات من الغرب في منطقة الكنعانيين إلا في ماري وحدها على الفرات الأوسط ، ولم تكن هذه غير ظاهرة سطحية لا تمس صلب الحضارة .

ولم تصل إلينا أعداد من التماثيل بمثل هذه الوفرة التي بلغتها تماثيل العابدين ، ذلك النمط المعروف عن عهد ميسيليم ، الذي كان يوضع كبديل للعابد نفسه في معبد الآلهة التي يُسعى الى تكريمها . وقد أثبتت النقوش الموجودة على بعضها أن المقصود بهذه التماثيل هو إطالة أمد الحياة وطلب عون الآلهة . وبتأمل هذه التماثيل

(١) أو فترة إمدوجود — سوكورو.



١٤٣ فن سومری : ملكة ماری أو العابدة المتوجة بالپولوس .
النصف الأول من الألف الثالثة
« بإذن من متحف اللوفر »

١٤٤ فن سومری : رأس امرأة
« باذن من متحف العراق ببغداد »

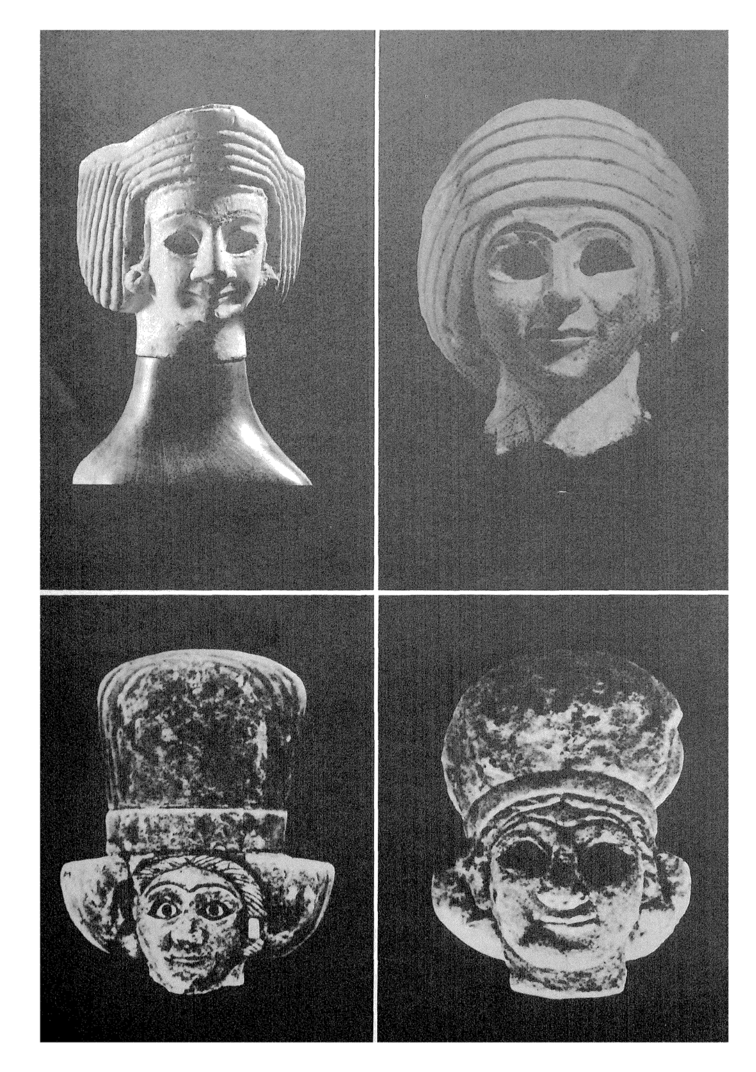
١٤٥ فن سومری : وجه فتاة من الرخام عثر عليه بضريح المعبد الكبير في تل أجرب . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . عصر فجر الأسرات (٢٥٠٠ ق . م .)
« باذن من متحف العراق ببغداد »

١٤٦ ا ب فن سومری : رأس سيدة ترتدی العمامة



الواقفة منها والجالسة وما يمثل الرجال منها وما يمثل النساء ، يتضح لنا جليا أنه قبيل بدء عصر أور الأول كانت ثمة خشونة وسطحية في المنجزات الفنية بعامة ، ولو أن بعض هذه الأشكال ما تزال تنبىء عن مهارة بعض الفنانين .. لقد استرخى أسلوب عهد ميسيليم فجأة ، وبدت أطراف الجسم منفصلة عن كتلة الشكل مثلما هو الحال في صب البرونز. وكان هذا الأسلوب في مبدأ الأمر هو الأسلوب الأساسي السائد خلال فترة الانتقال الثانية التي يصعب تحديد مدتها ، كذلك يبدو أنه كان ثمة ميل لإظهار الحركة العابرة والمعالجة الواقعية للملامح الذاتية .

وإلى دمى الرجال كانت ثمة دمى للنساء جالسة أو واقفة خلال عهد ميسيليم وفترة الانتقال الثانية حتى نهاية عهد أور الأول ، مثل تمثال ملكة ماري أو العابدة المتوجة (لوحة ١٤٣) ويربى عليها عددا رؤوس النساء المتنوعة تصفيف الشعر ، وأغطية الرأس المتعددة مثل العمامة وغطاء البولوس الذي لا يزال مغزاه غامضا حتى الآن (لوحة ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ أ و ب) .



والثوب الذي ترتديه السيدة الجالسة – التي عثر على تمثالها في معبد عشتارات بماري – هو الثوب المهدّب الذي طالعنا به ذلك العهد الجديد (لوحة ١٤٧) وقد انسدل الرداء الغني بزخارفه على الركبتين وفاض الى القدمين . ونجد اليولوس يعلو تصفيفة الشعر وقد ثبت فيها بوسادتين على الجانبين ، ويكاد يبدو لنا وجه المرأة وجذعها الأعلى وكأنهما يطلان من كوة .

وثمة تماثيل لعابدات تتميز بمسحة من رقة ، منها تمثال بالمتحف البريطاني لعابدة أورتبدوفيه العابدة وقد انزاح ثوبها عن كتفها اليمنى (لوحة ١٤٨) ، وأغلب الظن أن يكون هذا التمثال الصغير من مخلفات أواخر أعمال فترة الانتقال الثانية .

وإن نظرة على تمثال البازلت « لدودو » (لوحة ١٤٩) الذي عثر عليه اللصوص في أطلال تللو تدلنا على أن صاحبه كان بدينا ربعة ممتلىء الوجه أصلع الرأس عاري الجذع قد ضم يديه الى صدره وارتدى المئزر المسمى «كوناكس » (وهو في ردائه ووضعته أشبه بتمثال إيبيه ايل المكتشف في ماري) ، وهذا يوحي لنا أنه كان موظفا متوسط القدر ، وأن ما يبدو عليه من سيما الورع والتقوى ليدلنا على أنه كان مطيعا لما يؤمر به ، ولكن هذا التمثال بأسلوبه لا يحمل تجديدا للأسلوب القديم الذي يميز عصر « إينتمينا »[١]

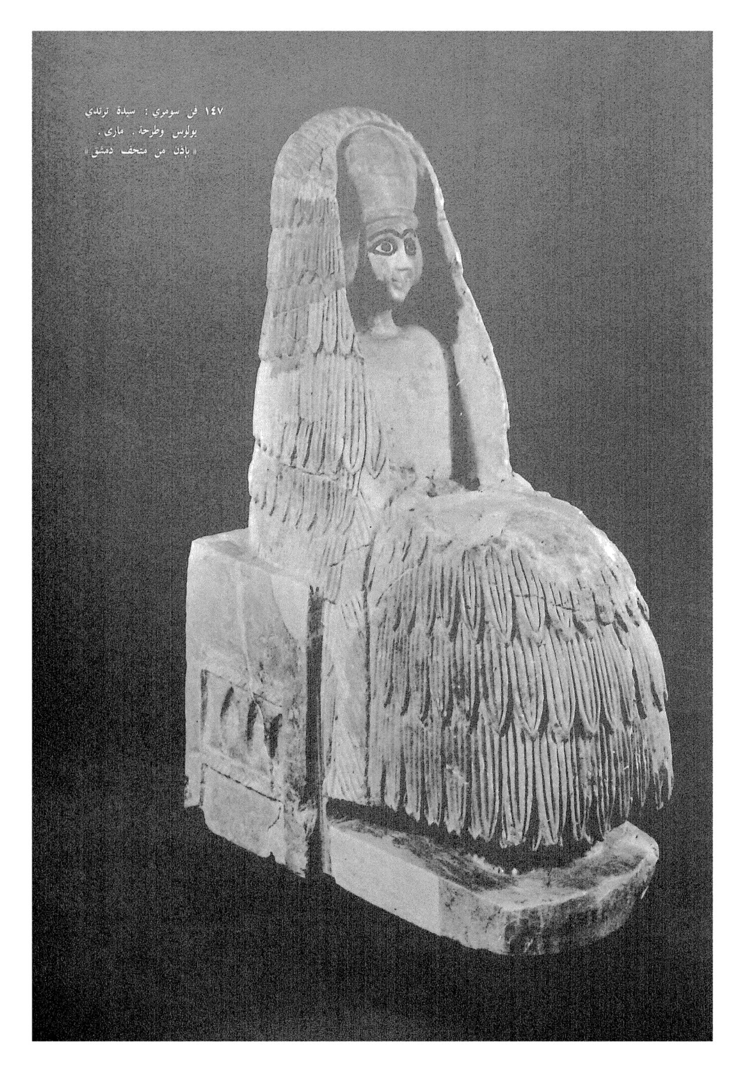
وهذا الفيض من التماثيل لم يطغ على النقش والحفر بدليل ما بقي لنا من مشاهد أسطورية ودينية وتاريخية منقوشة على ألواح وبلاطات وكتل حجرية . ولم تكن هذه النقوش كلها على مستوى واحد من الجمال ولا على درجة من التقنية لا تنحط عنها ، بل كان منها الساذج الهيّن الذي لم تكمل له أعماقه ولم يبلغ أن يكون غير خدوش لم تجاوز السطح . من ذلك ما نجده في ألواح نُفّر التي تحكي عبادة إنليل إله الأرض (لوحة ١٥٠) في خطوط مضطربة متداخلة هي الى الرسم أقرب منها الى النقش .

وحتى الحفر على العاج والمعادن ، وهي تقنة لا يراعي فيها الأسلوب كثيرًا ، أصبحت هي الأخرى نهبا للميل العام نحو الأشكال المدمجة ، ومن ثم تركت لنا هذه الفترة منجزات على جانب كبير من الأهمية الفنية . ويعد وعاء «إينتمينا» الفضي المنقوش من تللو (لوحة ١٥١) أحد الأمثلة الرائعة للفن الزخرفي في سومر في أفضل عهودها . فثمة إفريزان مصوران يحيطان بكتف الوعاء وأعرض أجزائه ، وتبدو في الشريط العلوي ماشية مستلقية ، بينما تظهر في الشريط السفلي نسور عدة ذات رؤوس أسود وقد التفت رؤوسها الى الوراء وهي تحلق فوق الأسود والماعز . ويعد هذان الإفريزان أجمل ما جاء من نقوش على الأواني حتى وجد الفنان نفسه منساقا الى استنساخ موضوع النسر ذي رأس الأسد محلقا فوق حيوانين كي يخلق إفريزا مستمرا يأخذ شكل الحلقة متمشيا مع الطابع السومري الذي يعود الى الالتقاء بنفسه .

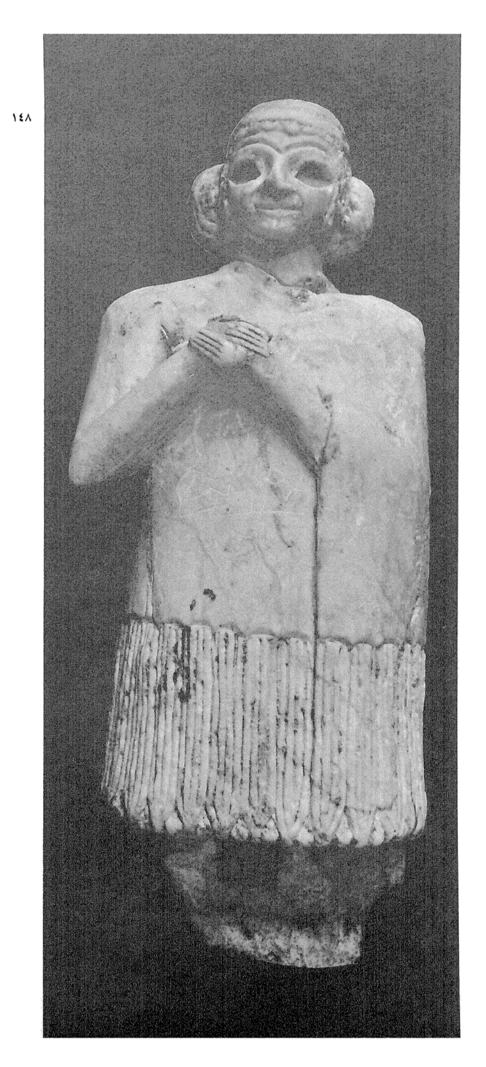
واستمر اللوح النذري المثقوب في منتصفه والذي كان المجال الرئيسي للنقش البارز في عهد ميسيليم ، استمر كذلك في عهد أور الأول وإن كان قد تعرض في بعض الأحوال الاستثنائية الى موضوع مختلف .

---

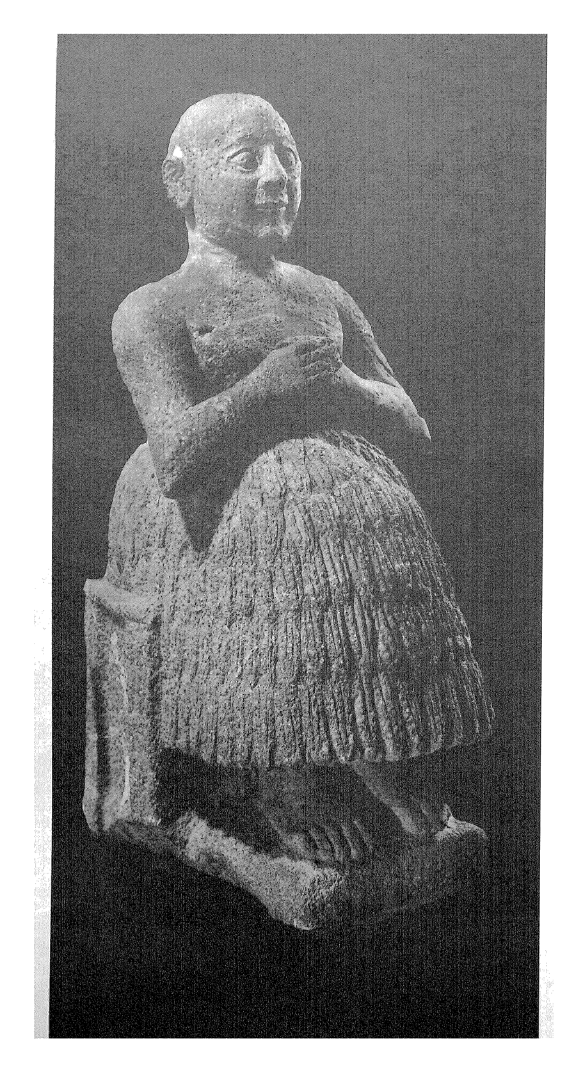
(١) هو اسم باتيسي لكش (ملك وكاهن في آن واحد) في عهد ما قبل سرجون ، وكان قد قدم للرب ننجرسو إله الخصب في لكش وعاء فضياً شهيراً يزخر بالزخارف .



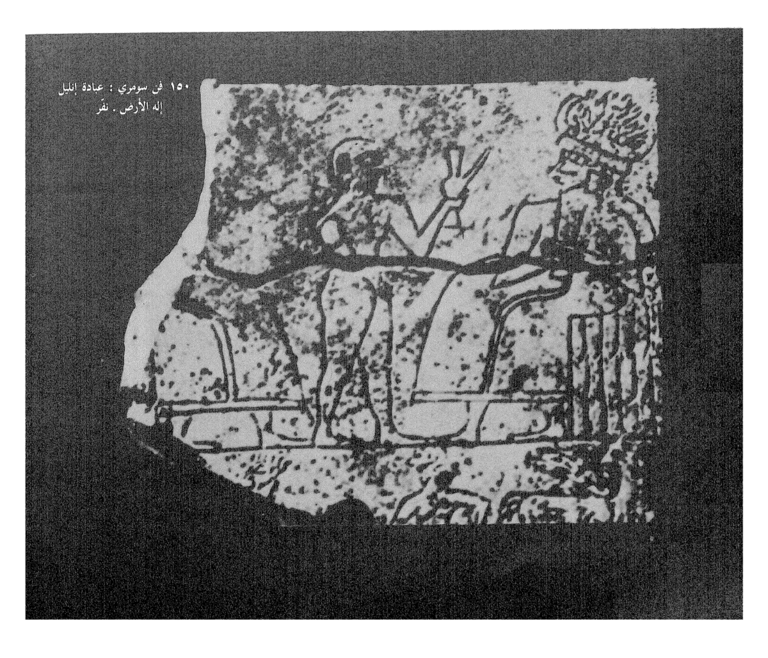
١٤٧ فن سومري : سيدة ترتدي
يولوس وطرحة . ماري .
« بإذن من متحف دمشق »



١٤٨ فن سومري : عابدة أور. من الرخام الابيض . النصف الأول من الألف الثالثة .
« بإذن من المتحف البريطاني »

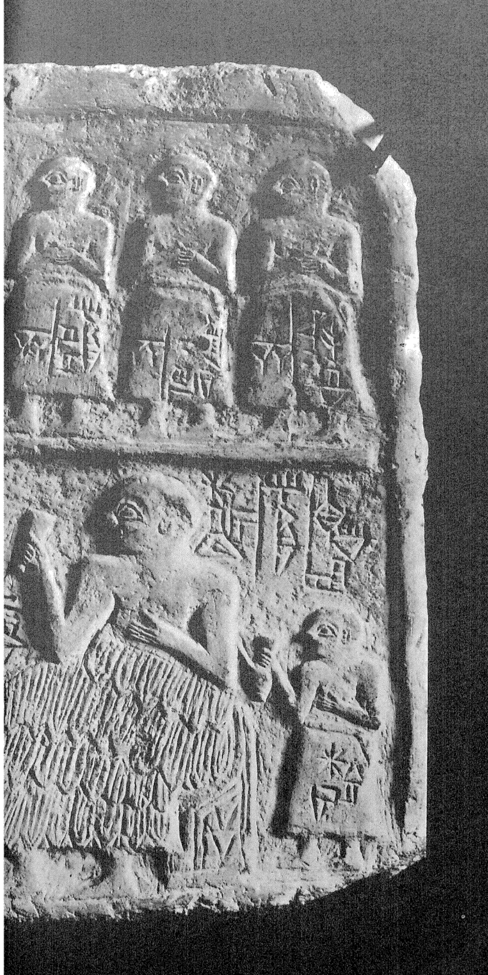


وثمة لوح نذري يطلق عليه لوح تأسيس أورنينا أو أور نانشي (لوحة ١٥٢) ، وفيه يظهر أور نانشي ملك لكش بين نديميه وأولاده مرتين : مرة وهو واقف وعلى رأسه سلة ، والأخرى وهو جالس وفي يده كأس . وعلى الرغم من أنه ليس ثمة ما يبين في النصوص المسجلة حقيقة هذا المشهد . إلا أنه من المرجح في رأي أندريه بارو أنه يمثل وضع الحجر الأساسي لأحد المباني المقدسة ، ثم ذلك الحفل الذي يأتي في أثره . ويعتبر تصوير الملك حاملا سلة البنّائين فوق رأسه عنصرا جديدا كل الجدّة بالنسبة للتقاليد السائدة في مثل هذه النقوش . وقد وُجد بتللو أيضا لوح نذري آخر لنفس الملك (لوحة ١٥٣) ، ويتضح في هذين اللوحين ضعف المستوى الفني . وثمة لوحة للكاهن الأكبر دودو من عهد إينتمينا (لوحة ١٥٤) تجاري أسلوب النحت المجسم الثقيل الخشن . ولم تبد خلال هذا العهد أية محاولة لخلق المشهد السردي ، فليس سوى الرموز الفردية ، وكل ما فيه عناصر متباينة . فنجد النسر ذا الرأس الأسدي وقد أظلّ أسدين يعضّان جناحيه ، ونجد كاهنا عاري الجذع وقد


١٥٠ فن سومري : عبادة إنليل إله الأرض . نفّر



١٥١ فن سومري : اناء الملك
ابنتمينا . تللو
« بإذن من متحف اللوفر »



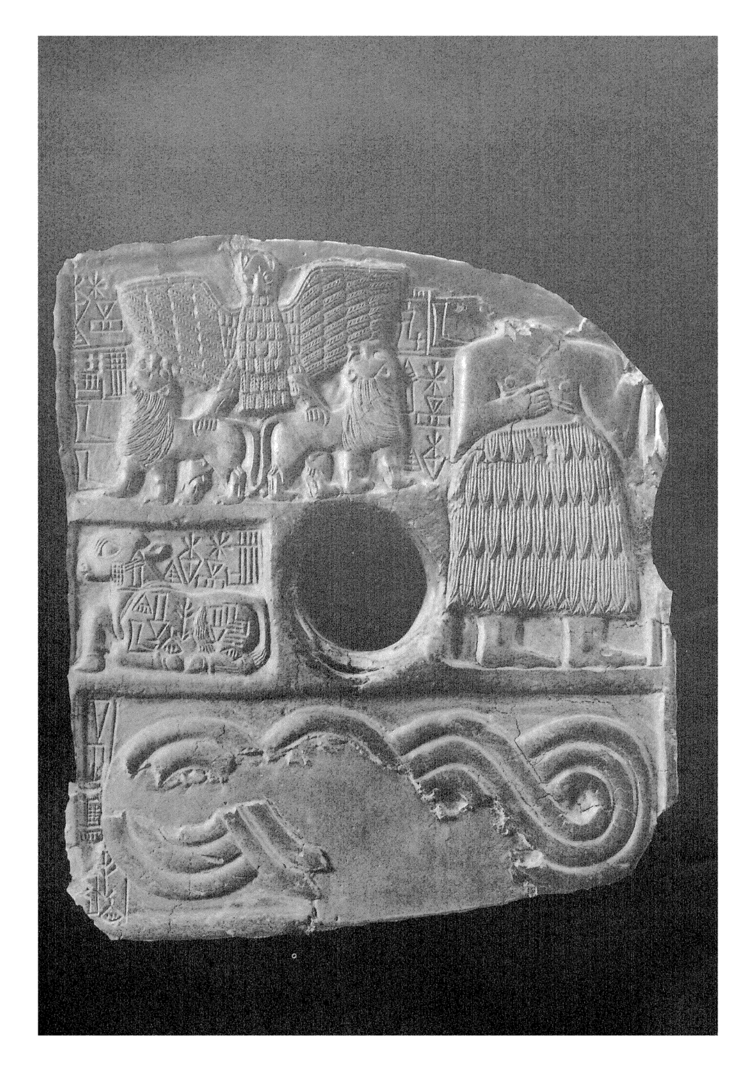
١٥٢ فن سومري : نقش بارز لأور– نينا (أورنانشي) من الحجر الجيري . النصف الأول من الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر »



١٥٣ فن سومري : لوحة نذرية مثقوبة للملك أورنانشي . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م .
(بإذن من متحف اللوفر)

١٥٤ فن سومري : لوحة دودو . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م .
(بإذن من متحف اللوفر)





الثرزمئزرا ، والى جانبه نجد عجلا متحفزا ثم ضفيرة كبيرة ذات جدائل أربع . وما من شك في أنها لفتة تصويرية رمزية كانت معروفة لدى من كانوا يستخدمونها .

ولم يعد الاتحاد الغامض ما بين إله العالم السفلي والإنسان هو الموضوع الرئيسي ، بل حل محله موضوع آلهة السماء الخالدين الذين يكتسب الإنسان رضاهم بالعبادة المستمرة وتقديم القرابين .

وبين أواني النذور ، التي كانت تترك في الأماكن المقدسة ، أوان تحمل على جنباتها زخارف من نقوش لمناظر غريبة لآلهة تنتمي الى عالم غير عالمنا ، من ذلك تلك القطعة التي عثر عليها في لجش والتي هي اليوم بمتحف برلين وعليها نرى الإلهة « ننخرساج » ربة الجبال ، في شعر وفير وقد توج رأسها تاج من أوراق الشجر ، وتدلت على كتفيها فروع شجرة وأمسكت منها بفرع في إحدى يديها رمزا للإخصاب (لوحة ١٥٥) .

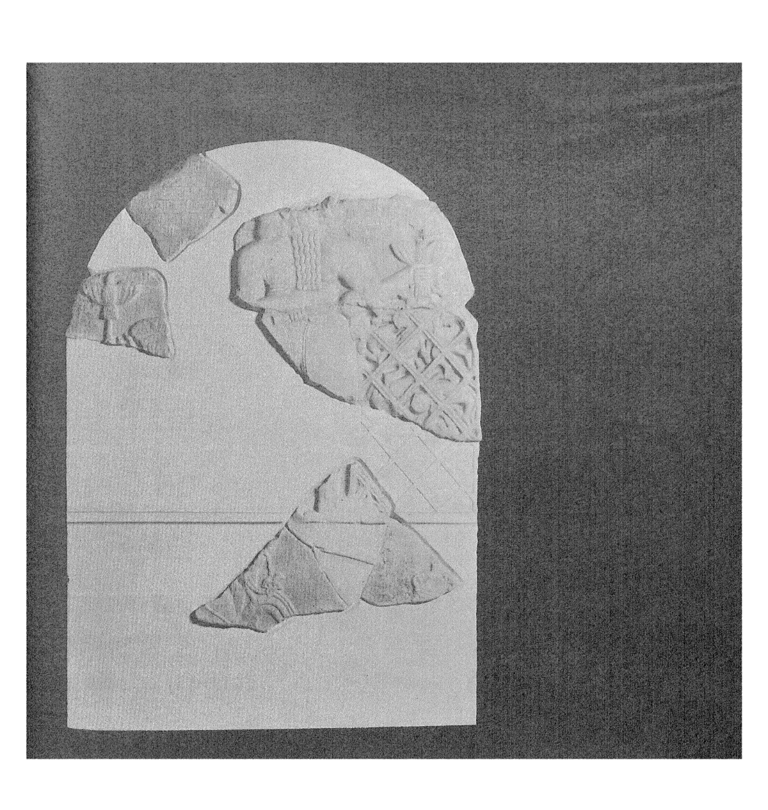
وسرعان ما ظهر نوع جديد من النقش البارز ، هو النصب التاريخي . ولقد أتاحت لنا الحفائر التي قام بها دي سارزاك في مطلع هذا القرن الاستمتاع بأهم نقش بارز خلفه هذا العهد وهو لوحة العقبان ، ذلك النصب التذكاري(١) لإياناتوم أعظم حكام لجش ، ذو الأهمية الفنية والتاريخية . ويمثل رمزا لانتصارات الملك إياناتوم في حرب طالت على الحدود بين دولتي لجش وأُمّا ، مكن له فيها الإله ننجرسو بالنصر . وقد غطيت وجهيات اللوح الأربع بالنقوش البارزة ، ولكنه على الرغم من ترميمها ، فلا تزال ثمة شظايا لم يعثر عليها الى الآن ، وثمة نقوش مكتوبة تملأ الفراغ بين المشاهد المصورة . ويعد هذا اللوح من الوجهتين الادبية والفنية أول تكوين تشكيلي ضخم من نوعه ، على الرغم مما عثر عليه في مرحلة متقدمة من لوحات نذرية لفنانين أفلحوا في تصوير موضوعات تفصيلية وتقسيمها الى أجزاء ، وقد جمعوا بين هذه الأجزاء في وحدة شاملة . ونرى الإله ننجرسو في هذا النصب على الجانب الأمامي مرتديا ثياب الملك في العهد الممهد للتاريخ ، والجزء الأعلى من جسده عاريا ، على حين ارتدى تنورة طويلة ذات زخارف رأسية أمامية وحزاما مجدولا ، كما استدار شعره بمؤخرة الرأس على هيئة كعكة ، وقد أرسل لحية مغرقة في الطول ، وقبض بيده اليسرى على العدو وكأنه السمك المحصور في شبكة الصيد . ولهذه الشبكة مشدّ على شكل رمز الموت (لوحة ١٥٦ أ) يمثل نسرا ملفقا برأس أسد يجثم فوق أسدين بينا يهشم الإله رأس العدو بهراوة القتال (١٥٦ ب) ، وقد تكون المركبة التي هبط منها ننجرسو ومن ورائها السائق مما نقش في الصف السفلي . أما خلفية اللوحة والجانبان اللذان تقل مساحتهما عن مساحة الوجهية والخلفية فقد زينت بمشاهد متعددة لحملات إياناتوم ، ففي الإفريز العلوي نرى الملك في مقدمة جنده المزودين بالحراب وهم يدوسون جثث العدو بأقدامهم (١٥٦ جـ) . وتحت القمة المستديرة للوحة نرى هذه الأجساد وقد انقضّت عليها العقبان تنهشها . وفي الإفريز الأسفل نرى الملك في مركبته عائدا بعد انتصاره يتبعه جنده ، وفي الصف الأدنى نراه في حفل تقديم القرابين ونحر الحيوان أمام أحد القبور (لوحة ١٥٦ د) . وتبدو الثنائية التي تميز العهد السومري اللاحق بوضوح في هذا الأثر : فعلى حين يظهر غزو أُمّا فوق وجهية اللوحة بطريقة رمزية — حيث انحصر الأعداء في شبكة الصيد — عملا يأتيه إله يتجلى في شكل آدمي بحت ، نجد الفنان يحاول في

---

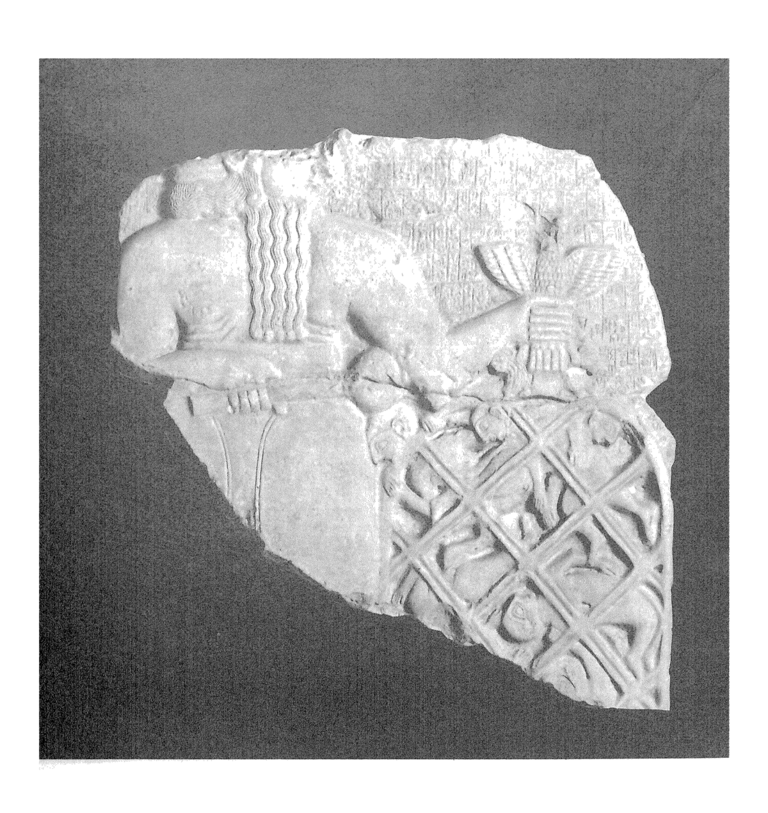
(١) نحت هذا النصب من الحجر الجيري ، وهو ذو قمة مستديرة ويبلغ ارتفاعه ١،٨٨ متراً .



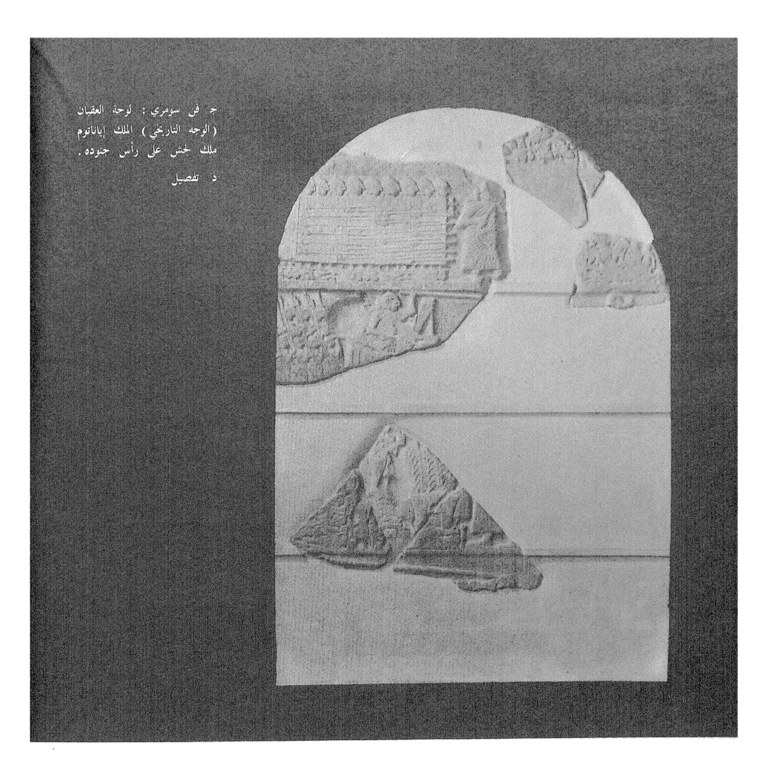
١٥٥ فن سومري جزء من وعاء عليه
رسم للإلهة ننخرساج . من البازلت
النصف الأول من الألف الثالثة
« بإذن من متحف برلين »



خلفية اللوحة أن يظهر المخلوقات الآدمية وعالمهم الفاني بروح عصر أور الأول . ولكي يصل الى ما ينشد لا يقتصر على استخدام كتل الأجساد الآدمية بل يسوق مشهد الجموع المحتشدة لأول مرة موضوعا للوحة بما يساير روح ذلك العهد ، فالحرب صدام بين حشود من المخلوقات الآدمية . ولم ينصرف همّ الفنان الى تسجيل الحركة في هذه اللوحة ، بقدرما انصرف الى إظهار كل شيء وكأنه جامد في مكانه .



وثمة تماثيل حيوانية منها ما هو لحيوان حق ومنها ما هو لحيوان خرافي ، وهي كلها في تشكيلها تدلنا على ما امتاز به مثالو ذلك العهد من مقدرة . ومن تلك التماثيل الخرافية تمثال لرأس ثور من المرجح أنه كان متكأ لعرش ، وهو بقرنيه الصغيرين وخطوطه المبسطة يعد نموذجا للواقعية (لوحة ١٥٧) ، ثم تمثال من خفاجى وكان جزءا من متكأ لمقعد ، وهو يمثل وجه إنسان على جسم ثور يبدو متحفزا للهجوم (لوحة ١٥٨ أ ، ب) .



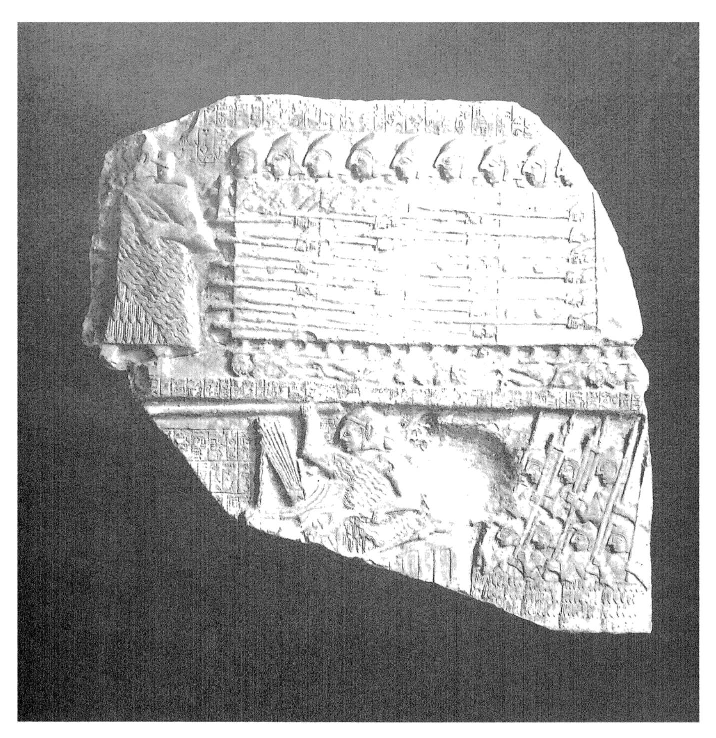
ج فن سومري : لوحة العقبان (الوجه التاريخي) الملك إياناتوم ملك لجش على رأس جنوده .

د تفصيل

ولقد ترك لنا الكتبة كشوفا بالأسر المالكة وأفرادها ، وذلك مع مستهل الألف الثاني قبل الميلاد ، فكان لنا منها ما ألقي ضوءا على الأحداث السياسية وأمكننا من الربط بينها . والطريف أن الكشف الحديث جاء مؤكدا لما تضمنته تلك الكشوف وأعاد للناس الثقة بها وأنها لم تحو أسماء أسطورية كما كان يظن ، وأن « ميسانيپادا »[1]

---

(١) مس – أني – پاد – دا ، أي الشاب المختار من قبل الإله أنو .



كان حقا أحد ملوك الأسرة الأولى في « أور» كما جاء في تلك الكشوف ، وذلك بعد أن طالعتنا لوحة التأسيس التي كشف عنها سنة ١٩١٩ بمعبد « عبيد » تحمل إسم هذا الملك . فقد وجد بين أدوات هذا المعبد تماثيل كبيرة لحيوانات من القار المغلف بالنحاس ، لكن أهم ما كشف عنه هو تلك اللوحة التي نقش عليها : « آني پادا ملك أور– ابن ميسانيپادا ملك أور بني معبدا للربة ننخرساج السومرية » . ومن هنا كان الدليل على أن هذا المبنى « لننخرساج » . واذا كان ميسانيپادا معروفا على أنه أول ملك في الأسرة الملكية الأولى لأور فلم يكن آني پادا معروفا ، وهكذا وقعت لنا وثيقة تاريخية على وجود أسرة ملكية كان وجودها يعد من قبل أسطورة .

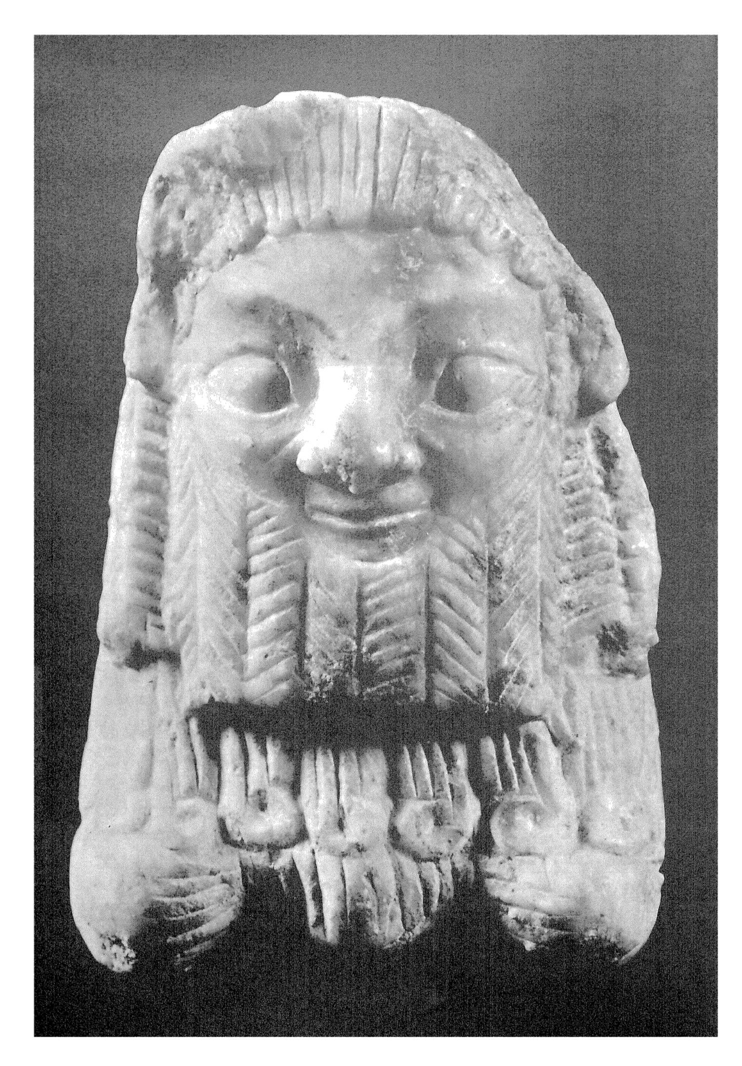


١٥٧ فن سومري : مسند عرش على هيئة رأس ثور. النصف الأول من الألف الثالثة ق . م
« بإذن من متحف اللوفر»



١٥٨ أ فن سومري : مسند عرش مشكل من ثور بوجه إنسان . من البرونز. النصف الأول من الألف الثالثة ق. م. منطقة ديالى. خفاجى
« بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

ب تفصيل





وفي مقابل التجريد الذي ساد عهد ميسيليم نلمس في حقبة أور الأولى الرغبة في تحويل ما هو روحاني إلى ما هو واقعي ، وفي إدخال كل ما هو خارق للطبيعة في نطاق الواقعية التي خلفت طابعها على المنجزات الفنية المشكلة من مواد متعددة الألوان . وليس من قبيل المصادفة أن نجد أوضح نماذج هذا الفن في تلك الأماكن التي كانت تمارس فيها طقوس أسطورة إينين – تموز في العهد السومري المبكّر ، ومنها معبد الإلهة ننخرساج صاحبة معبد العبيد قرب أور ، وكنوز جبانة أور الملكية المرتبطة بالتأملات حول الحياة والموت .

والراجح أن أفاريز الصور التي عثر عليها أسفل زقورة العبيد كانت ذات صلة بالمعبد القائم فوقها . ومن بين الأفاريز التي عثر عليها ما يضم طيورا وماشية محفورة على أصداف أو على حجر جيري مع حظيرة تبرز من جانبيها بقرتان ، وعلى يمين الحظيرة نرى البقرات يحلبها رجال يجلسون القرفصاء ، بينما انشغل على يسارها بعض الرجال بخضّ اللبن (لوحة ١٥٩) ، وقد ثبّتت الأشكال ذات الألوان الخفيفة المشكلة مع قطع الاردواز بالقار فوق الخشب واكتنفها إطار نحاسي من أعلى وأسفل . ومما لا شك فيه أنه ثمة صلة بين هذا المشهد ومشاهد الحظائر العديدة في العهد الممهد للتاريخ . وعلى حين كان المشهد وقتذاك – بالرغم من واقعيته – متعلقا في جوهره بالألوهية ، فإن مشهد حلب البقر هنا قد تحول الى مشهد يصور الحياة اليومية ، وغدت ربة الحياة مجرد امرأة ريفية . ووفقا للنقوش التي وجدت بمعبد العبيد فمن المرجح أن هذه الأفاريز تنسب الى عهد « آنى پادا » ثاني ملوك الأسرة الأولى في أور ، أي الى نهاية عهد أور الأول .



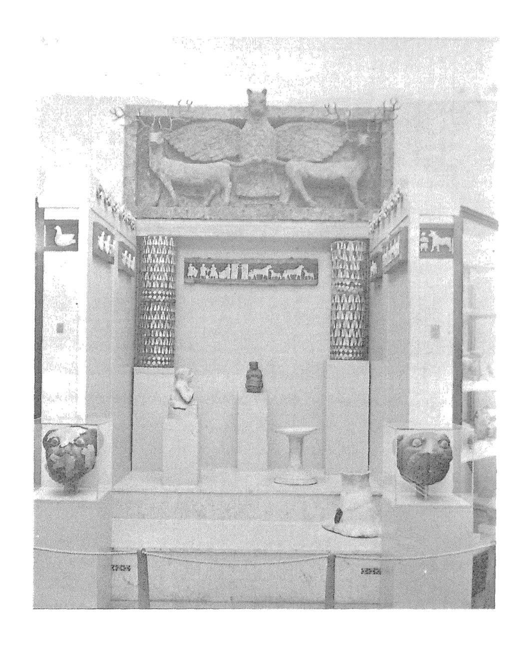
١٥٩ فن سومري : إفريز الحظيرة المقدسة أو مصنع الألبان . النصف الأول من الألف الثالثة . من الحجر الجيري والشست والنحاس . العبيد « بإذن من متحف العراق ببغداد »

ويرجع تاريخ معبد العبيد وبقية الآثار التي وجدت به الى ما بعد ٢٦٠٠ ق . م ، ولم يبق شيء من المحراب الذي كان يرتفع فوق قاعدة معبد العبيد . والغالب أن الأدوات الكثيرة التي وجدت عند أول السلم كانت تزين ذلك المبنى ، ومن المعتقد أنها سقطت حينما انهار المحراب وتحطم . وحينما خطّط لينارد وُولي شكل المعبد تصوّر هذه التماثيل وهي تزين وجهية المعبد ، فوضع المصبوبات النحاسية فوق المدخل الذي اصطف على جانبيه أسدان وأعمدة مزينة بالفسيفساء ، وتصوّر الأعمدة النحاسية حاملة لرواق . وعلى يسار المدخل وضع الثيران النحاسية ، وفوقها صف العجول الصغيرة الراقدة ، ثم الأفاريز المرصعة التي تمثل الثيران ثم الطيور في صفوف متعاقبة . ومن المحتمل أن بعض هذه الأدوات كانت تزين خلوة المعبد من داخله . (لوحة ١٦٠) .

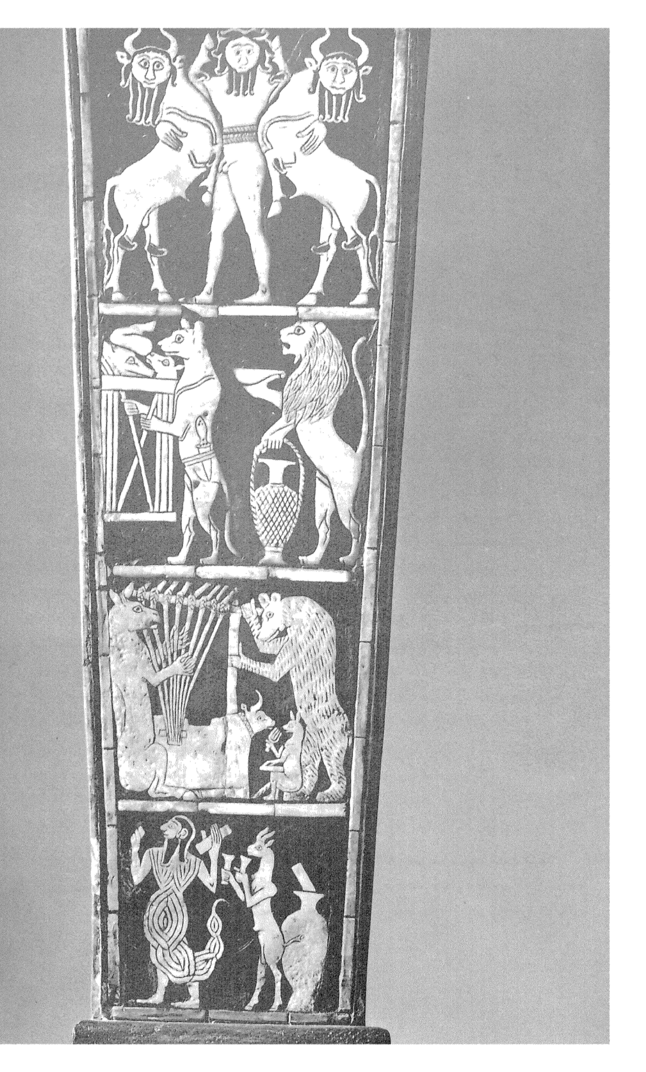
والراجح أن أغلب كنوز أور التي وجدت بالمقابر الملكية والتي جرت العادة أن تدفن فيها حاشية الملك أحياء[١] لتشاركه مصيره هي من صنع حرفيين ، وكانت معظم المنجزات المطعمة زخارف فحسب على أدوات وأثاثات . ويعد هذا الكنز خير شاهد على مفاهيم الحياة والموت التي تطورت خلال العهد الممهد لتاريخ الحضارة السومرية ، فنجد المنحوتات المجسمة في هذه المقبرة والأدوات المسطحة المشكلة من مواد ملونة جنبا الى جنب مع مشهد

---

(١) جرت العادة أن تتألف تلك الحاشية من ثلاثين شخصا .



شجرة الحياة والرجل المرتدي رداء شبكي الشكل . بيد أن ذلك المشهد لم يعد الى الظهور بمفهومه الذهني عينه في عهد ميسيليم ، بل تطور الى طبيعية تفيض حيوية تعززها الألوان البراقة ، حيث لا يظهر كبار آلهة السموات وحدهم على شكل البشر فحسب بل الحيوانات كذلك ، إذ غدت الحيوانات – التي كانت منذ العهد الممهد للتاريخ ترمز للقوى السحرية للعالم السفلي – ذات سمات بشرية . لقد انقلبت المعايير وبتنا نرى الحيوانات تحتفل بأقدس طقوس الأسطورة العقائدية وبعيد الزواج المقدس في خيال جامح يجمع بين مرح الحفل والموسيقى والرقص (لوحة ١٦١) ، فالموت ذاته يحتفل بعيد الحياة مصورا في صورة أسد ، ورمز إليه ببطل لعله جلجامش وقد مدّ ذراعيه محتضنا بهما ثورين يحملان وجهين آدميين . وتمثل هذه الأشكال المطعمة الناصعة الألوان التي تزين واجهة قيثارة ذروة الفن في ذلك العهد من نواح مختلفة ، هي حرية الفنان وتنسيق التكوين ومراعاة الطبيعة ، حتى وإن بدت الأشكال القائمة بذاتها محوّرة .



وهذه المقدرة التي كانت لمثالي ذلك العهد في النحت في الحجر كانت لهم ثمة ما يماثلها في تسوية العاج وأصداف المحار ، فلقد تركوا لنا الكثير من هذا وذاك على الرغم من هشاشية المحار وصدوعيته (قابليته للتصدع) ، الأمر الذي كان يقتضي من صانعي العاج عناية ودقة ومهارة ، وهم على هذا لم يكونوا يملكون عدسات مكبرة . وان الناظر الى لوحات ماري العاجية والصدفية ليكاد يجزم بعجزنا نحن أصحاب الوسائل الحديثة عن الإتيان بمثلها . وتمثل تلك الألواح علية القوم وهم في ثياب الحفل وقد وقفوا باسمين يرقبون الأسرى عرايا يسوقهم الجند (لوحة ١٦٢ ، ١٦٣ أ ، ب) . وهذه الألواح ليست غير أجزاء من لوحة شعائرية من العسير تجميعها وتكوينها كما كانت .

وكان من دأب السومريين أن يطعموا ألواحهم بملونات كالأصداف واللازورد والشيست والقطران والحجر الوردي ، ثم يضيفون الى هذا العديد من الملونات شيئا من المعادن النفيسة كالذهب والفضة ليضفوا على الألواح روعة ومتعة ، وأكثر ما كانوا يفعلون هذا بصناديق الآلات الموسيقية كالكنّارة[1] والجنك[2] ، فلقد كانوا يزخرفونها بالملونات والمعادن النفيسة ويجعلون هذه الزخرفة على أشكال هندسية تقطع عليها رتابتها صور الكائنات الحية التي كانوا يضيفونها .

ولقد عني سكان بلاد الرافدين عناية خاصة بالصدف والعاج في فنهم الزخرفي واستخدموها بمهارة وذوق رفيع . وكانوا يحصلون على كميات وفيرة من الصدف من شواطىء الخليج العربي ، يقطعونه أشكالا هندسية [من مثلثات ومستطيلات ومربعات ومعينات] أو صورا مختلفة [لرجال ونساء ، ومحاربين وحيوانات] يجعلون منها لوحات في تكوينات كبيرة .

وكانت ثمة أساليب ثلاثة في تشكيل الصدف : الأسلوب الأول منها يعتمد على حفر الصورة بالأزميل فوق شطر الصدف المصقول ، ثم تطعم التجاويف المحفورة بعجينة سوداء أو حمراء توضح الرسم المراد تصويره ، وهو عادة حيوان وسط حقل به نباتات محوّرة . وكان الأسلوب الثاني يعتمد على قص الرسم المطلوب وتفريغ ما حوله وتطعيمه بمواد داكنة ، وهي عادة اللون الأسود القطراني فتبرز الصورة الصدفية واضحة وسط الخلفية الداكنة . أما الأسلوب الثالث فكان مشتقا من الثاني ، ويقوم على تحديد الصورة التي تبدو بارزة بروزا خفيفا مع حفر التفاصيل التشريحية وإبرازها بتكفيتها بمادة سوداء أو حمراء ، ثم ترصع الخلفية بقطع صغيرة من اللازورد تثبت بالقطران . وإذ كانت قطع اللازورد هذه غير منتظمة الشكل ملأوا الفراغات التي بينها بالقطران . ولقد حالت سرعة قابلية الصدف للكسر ، دون تنفيذ بعض أعمال التفريغ الدقيقة بين ساقي إنسان أو ساعديه مثلا أو بين قوائم الحيوانات واكتفى الفنان بحفر هذه المناطق حفرا خفيفا وغشاها بمادة داكنة .

ويعد « لواء أور» إنجازا فنيا رائعا ، وهو في أصله صندوق خشبي مزخرف من الجهات الأربع بمناظر ملونة

---

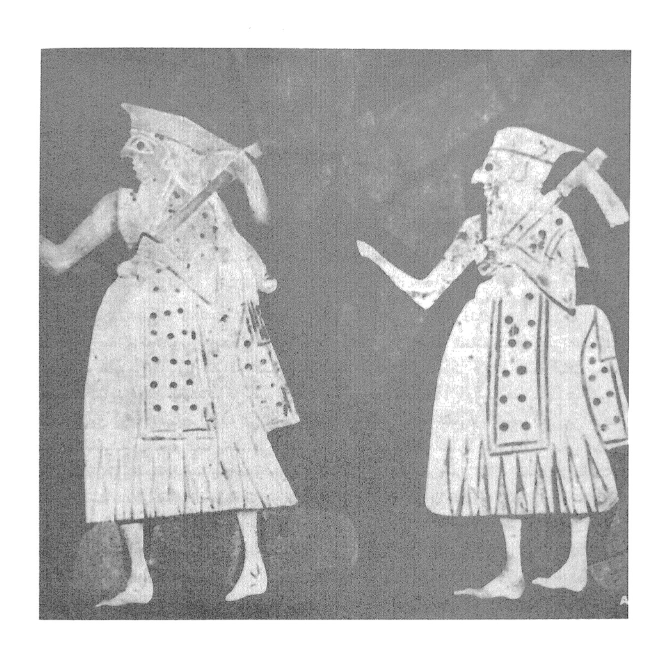
(١) الليرا (٢) الهارب أو القيثارة

تحاكي الفسيفساء ، من الصدف والعقيق الأحمر واللازورد يحيطها إطار أسود من القار ، ولم يعثر بعد على ما يكشف عن طبيعة استعماله . وعلى حين يعتقد « لينارد وُولي » أنه كان لواء محمولا على صار يرى « مالون » أنه صندوق صوتي لآلة موسيقية . وقد زخرف الجانبان الأساسيان بموضوع الحرب والسلام . وجاءت المناظر في صفوف ثلاثة فوق كل جانب . ويعد هذا اللواء واحدا من أدق منجزات الفسيفساء وأهمها في العراق . فنرى على أحد وجهيه صورة للحرب (لوحة ١٦٤ ا) تصور أحداثها في صفوف من أسفل الى أعلى مبتدئة بالمركبات الحربية . وليس ثمة إشارة الى نصيب الآلهة في هذه المعركة على العكس مما نجده في لوح العقبان . وعلى الوجه الآخر صورة للسلام الذي يعقب المعركة وما معه من جني للثمار (لوحة ١٦٤ ب) فنرى الحمالين يحملون الى القصر الجزية التي قدمها المهزومون ، كما نرى الملك وقد خلع عنه ثوبه الحربي وارتدى ثوبا مدنيا وجلس حاملا الكأس بيمينه وهو يشارب المدعوين الجالسين بين يديه وكلهم من الرجال . وفي الطرف الأيمن نشهد مغنية تنشد يساندها عازف على القيثارة .

وكذلك تدل مجموعة كاملة من الأصداف تم جمعها عام ١٩٦١ في معبد داجان على ما كان للفنان من ملاحظة واعية للواقع اليومي . وتشكّل هذه المجموعة موكبا من الكاهنات الخاشعات في ثيابهن الكهنوتية وتصفيفات شعورهن على وفق القواعد الدينية . والى جوار الموكب مشهد خاص لامرأة جالسة تمسك بيديها شلة خيط تساعد إحدى الخادمات على لف خيوطها حول مغزل (لوحة ١٦٥) ويسبق هذا المشهد في ظهوره مشهد بينيلوبي زوجة أوديسيوس الوفية التي لبثت سنوات عديدة أمام مغزلها تنتظر أوبة زوجها البطل من حرب طرواده ومغامراته في البحار . ومما يبعث على الأسى أن هذه اللوحة لم يتبق منها إلا قطعة صغيرة ، هي خير ما يدلنا بدقة على الحياة اليومية والثياب والحلى والأثاث في النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد شأنها في ذلك شأن لوحة المرأة الجالسة التي أبرز فيها النحات المقعد الخشبي بلا ظهر ولا متكأين (لوحة ١٦٦) . وقد أدارت المرأة رأسها وكأنها تتطلع الى ما يجري خلفها . ولم يهمل المثال أية تفاصيل ، فأظهر غطاء الرأس واضح الطيات والمشبك الذي يضم عروتي العباءة المزدانة الحواشي ، كما بين سائر تفاصيل الثوب . كذلك نرى المثالين يتخذون نهايات المعارك الحربية مصدرا لإلهامهم ، فنشهد الأسرى ومن خلفهم الجنود يسوقونهم ورماحهم مسندة إلى أكتافهم اليمنى وسنّها منكسر إلى أسفل ، ويبدو أن هناك شيئا كان يعلق في الرماح ولعله الجعبة تحمل أسلابا ، وقد أخذوا يدفعون الأسرى الذين بدوا عراة بأكفهّم اليسرى من أقفيتهم امتهانا لهم . ويبدو الجنود في شُكّة كاملة مسدلة الى ما تحت الركبتين ، وتظهر فيها ثقوب كرؤوس المسامير (لوحة ١٦٧) .

ومن أشهر القطع المطعمة التي وجدت في أور الى جانب « اللواء » الذي مرّ الحديث عنه « لوحة الضامه » (لوحة ١٦٨) التي عثر عليها بالمقابر ، وكانت مصنوعة من الخشب مرصّعة خاناتها بفسيفساء من اللازورد والأحجار الجيرية والعجائن الملونة والأصداف وقطع من العظم ، وقد لصق هذا كله بالقار ، ويبدو أن هذه اللعبة التي بدأت في سومر قد انتشرت فيما بعد في الشرق بأكمله .

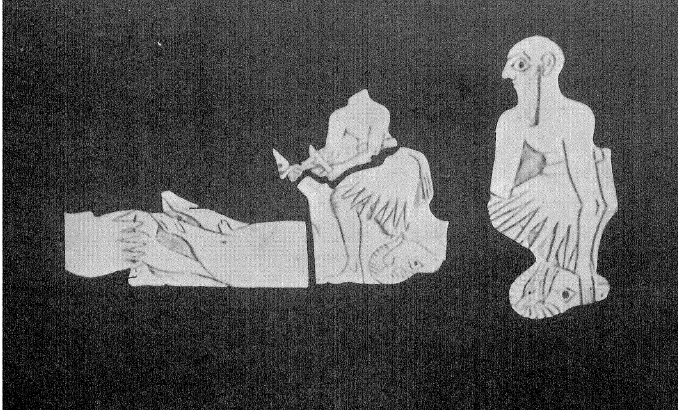
كذلك كشف عن عناصر زخرفية كثيرة من الصدف هنا وهناك في لجش وكيش كزخارف بعض الصناديق ، وبضع لوحات منمقة وبقايا أقداح ، ولم يكن من اليسير لتناثرها معرفة الغرض الذي استخدمت من أجله . ووجدت في ماري بقايا زخارف أمكن إعادة ترتيبها بعد مضاهاتها بزخارف مشابهة من أور. وتمثل تلك الزخارف



١٦٢ فن نسومري : لواء ماري . علية القوم يرقبون الأسرى . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م .

١٦٣ ا فن سومرى : رجلان يمسكان بحمل الضحية لذبحه . مارى
« باذن من متحف دمشق »

١٦٣ ب فن سومرى : رجلان يعتران كبش الأضحية . النصف الأول
من الألف الثالثة ق . م . مارى
« باذن من متحف العراق ببغداد »



منظر انتهاء الحرب « وحصر الأسرى » وهم يساقون عراة وأيديهم موثقة أمام القائد المنتصر وهو في ملابس الميدان . وقد كشف عن هذه اللوحة متناثرة في أطلال معبد عشتار ، وهي مكونة من صفوف لا تقل عن ثلاثة ، تفصل بينها خطوط من كسارة الصدف والعقيق الأحمر (لوحة ١٦٩) .

وهناك قطعة أخرى من ماري تمثل محاربا يحمل بلطة وقد نحتت من صدفة سميكة ، وأكبر الظن أنها كانت جزء من مقبض سلاح ، إذ هي محدّبة بعض الشيء لكي تتفق وانحناءة المقبض ، ويبدو أنها كانت مثبتة بالقطران حيث لم يعثر على أثر لمسامير (لوحة ١٧٠) .

كذلك نحتت بعض الأختام الأسطوانية في الصدف إلا أن سرعة قابليته للكسر جعلت استخدامه في هذا الغرض نادرا . والغريب أن التطعيم بالصدف الذي انتشر في الألف الثالث ، وخاصة في عصر ما قبل سرجون (٢٨٠٠ – ٢٤٥٠ ق . م) قد اختفى تماما في القرون التالية على حين ظل نحت العاج متصلا .

وإذ كان العاج أثمن من الصدف فقد حظي بإقبال أكبر في كل العصور حتى العصر الحجري القديم « الباليوليتيكي » وشاع في عصر الحجر والنحاس « الكالكوليثيكي » وارتبط انتشاره بقيام العلاقات التجارية منذ بداية الألف الثالث بين بلاد الرافدين والبلاد التي فيها قطعان الفيلة ومنها صعيد مصر والحبشة وإرتيريا وسوريا ، ومستنقعات أعالي الفرات ، ووادي نهر السند ، ففي عهد سليمان : «كان للملك في البحر سفن ترشيش مع سفن حيرام ، فكانت سفن ترشيش تأتي مرة في كل ثلاث سنوات . أتت سفن ترشيش حاملة ذهبا وفضة وعاجا وقرودا وطواويس » .[1] فكانت السفن تفد من الهند والجنوب العربي ومدغشقر وشواطىء الصومال ، وكانت « صور» في عهد حزقيال (القرن السادس ق . م) من أكبر أسواق الشرق ومستودعاته حيث كان يتوفر كل ما هو مطلوب بما في ذلك العاج : « بنودان تجارك . جزائر كثيرة تجاريدك. أدوا هديتك قرونا من العاج والأبنوس » .[2]

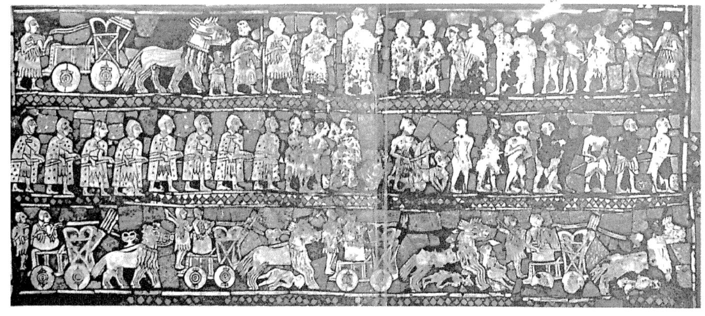
ومن المؤكد أن تقنية نحت العاج قد احتذت تقنية معالجة الصدف على الرغم من سرعة قابلية الأخير للكسر بل لقد اتبعت في العاج الأساليب الثلاثة نفسها التي اتبعت في الصدف . كما صنعت من العاج تكوينات على غرار ما صنع من الصدف تضم رجالا ونساء وحيوانات من حمير وحشية وأسود ، مع بروز اللون العاجي المائل للصفرة متعارضا مع المواد الداكنة التي تغشت بها التجاويف المنحوتة أو ملئت بها الفراغات ، ومع ترك فراغات على أجسام الحيوانات ترصع بحبات ملونة مما يؤكد مرة أخرى شغف السومريين بتعدد الألوان .

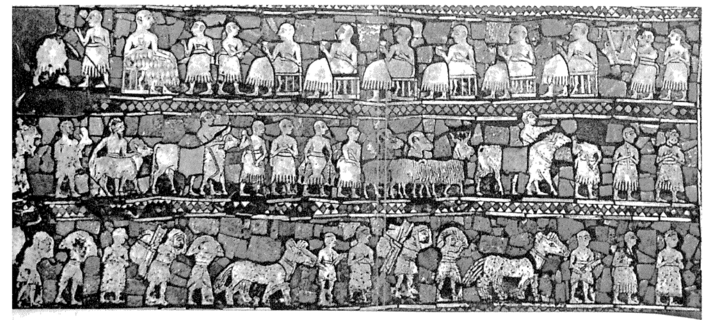
وانا لتأخذنا الحيرة أمام تلك النقوش الحجرية التي لا تدلنا على غرض محقق مثال ذلك اللوحة التي تمثل صورة لاندري أكانت لإله ملتح أو لزعيم سومري (لوحة ١٧١) كشفت عنها حفائر خفاجي . فعلى حين تمسك اليد اليمنى بغصن شجرة نجد اليد اليسرى مرفوعة بأسلحة بينها مقذاف من النوع المسمى بوميرانج[3] .

---

(١) الملوك ١٠ – ٢٢   (٢) حزقيال ١٥ – ٢٧

(٣) سلاح بدائي شاع استخدامه قديمًا ، وهو مقذاف ترتد قذيفته إلى مقربة ممن أرسلها إذا لم تصب الهدف .





١٦٤ ا فن سومرى : لواء أور . واجهة الحرب .

ب فن سومرى : : لواء أور. واجهة السلام
« باذن من المتحف البريطاني »

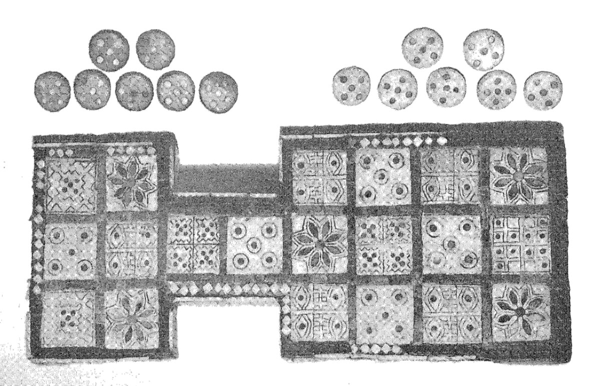


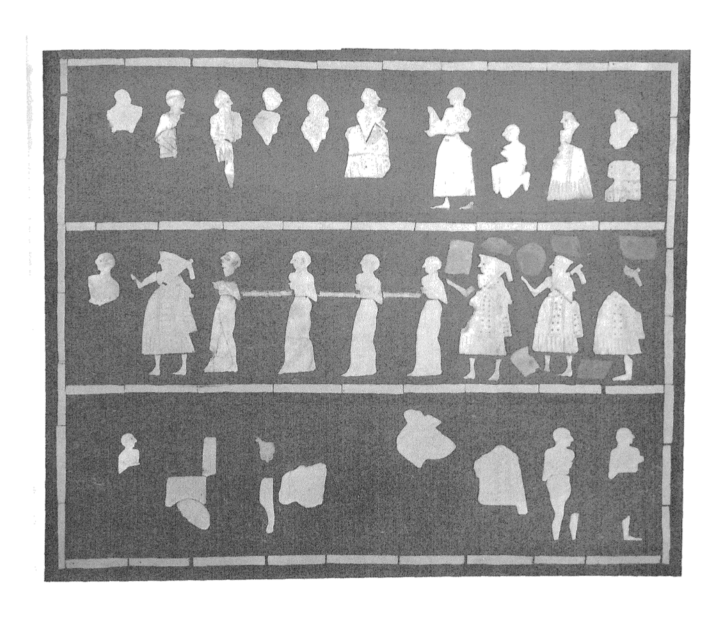
١٦٥ فن سومرى : لوحة مطعمة بالصدف . من معبد داجان بمارى
« باذن من متحف دمشق »

١٦٦ فن سومرى : لوحة تمثل سيدة جالسة . من معبد داجان .
« باذن من متحف دمشق »

١٦٧ فن سومرى : لوحة مطعمة بالصدف تمثل الأسرى . ما قبل عهد سرجون . مارى
« باذن من متحف دمشق »

١٦٨ فن سومرى : لعبة الضاما . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . أور
« باذن من المتحف البريطاني »





وأسلوب هذه اللوحة أسلوب خارق ، فهو يضفي على شخصية الإله قدرة كبيرة ، وظاهر أن هذه اللوحة كانت تضم تصويرة لشخص آخر ، تدلنا على ذلك تلك القدم التي بدت واضحة بين قدمي الإله الجالس .

وإن في حفائر ماري ما يؤكد لنا مهارة نحاتي الأحجار حتى في اللوحات الصغيرة ، على نحو ما نرى في اللوحة ذات الشقين ، ففي شقها الأعلى يبدو لنا جلجامش وهو يقبض على ثورين ، وفي شقها الأسفل يبدو النسر ذو وجه الأسد وقد أظل بجناحيه حيوانين (لوحة ١٧٢) . وهذا الإتقان يدلنا على ما كان عليه الفنان من قدرة إذ استطاع رغم معالجته موضوعات تقليدية إبراز شخصيته وفنه واستبعاد كل ما هو إضافي ليحتفظ بما هو أساسي فحسب .



١٦٩ فن سومري : لواء. منظر نهاية الحرب وحصر الأسرى. النصف الأول من الألف الثالثة ق.م. ماري
«بإذن من متحف حلب»

١٧٠ فن سومري : محارب مسلح ببلطة. من الصدف. النصف الأول من الألف الثالثة ق. م. ماري
«بإذن من متحف اللوفر»



١٧١ فن سومري : جزء من قطعة من الرخام الأبيض نشاهد عليها زعيما سومريا أو إلها ملتحيا جالسا فوق مقعد وبيده غصن وبيده الأخرى سلاحين هما الهراوه والبوميرانج ، وعلى رأسه تاج كبير. عصر فجر الأسرات . « بإذن من متحف العراق ببغداد »

وقد كشف عن كنز أور عام ١٩٦٥ داخل جرة فخارية احتوته لأكثر من أربعة آلاف عام يوم أن دهم البلاد خطر محدق خيف معه على كنوزها ، فكان هذا الكنز مما خبيء في تلك الجرة . ولا مبالغة في إطلاق اسم الكنز على هذا المخبوء ، فهو يشتمل على نسر متقن الصنع من اللازورد والذهب وإلهة عارية من الذهب والبرونز ، وامرأة عارية من العاج ، وبعض الحلى من اللآلىء والذهب واللازورد والعقيق الأحمر ، ويمثل هذا كله هدية أعدها ميسانيپادا أحد ملوك الأسرة الملكية في أور ليهديها الى جانسود ملك ماري ، غير أن القدر حال دون ذلك ، والغريب أن يظل هذا الكنز سليما كل السلامة لآلاف السنين . ولقد كان الكشف عن هذا الكنز



١٧٢ فن سومري : جلجامش
ونسر له رأس أسد . عصر
ما قبل عصر سرجون .
ماري
« بإذن من متحف دمشق »

حدثا تاريخيا إذ أبرز لنا جوانب جديدة في الفن السومري لم تكن معروفة قبله . ودلنا على ما كان للفن السومري من صدارة وتحرر وقدرة وابتداع ، وحسبنا تلك النظرة المهيمنة للإلهة (لوحة ١٧٣ أ وب) ، وتلك الصرامة التي تحملها قسمات وجه المرأة (لوحة ١٧٤) ، وهذه الأناقة التي تتجلى في الجسدين لنحكم على روعة هذا الفن .

وثمة ما يشير الى قلق الإنسان تجاه قوى الطبيعة ، وهو ما يبدو في زخارف الحوامل الفخارية التي يرى بعض المستشرقين أنها هياكل يحرق أمامها البخور ، مثل الحوامل المكتشفة في تل خويره والتي رد مورتجات تاريخها الى أواسط الألف الثالث قبل الميلاد ، وهي منجزة بطريقة التحزيز[1] وتركيب زخارف منفصلة فوق الحوامل موزعة توزيعا دقيقا (لوحة ١٧٥) وتلك إحدى مميزات فن سومر ، غير أن العثور على الحوامل مهشمة حال بيننا وبين رؤية اللوحات الأصلية كاملة . وثمة ما يدعو الى الغرابة وهو غموض اللوحات التي تتجاور فيها كائنات لا يتصور تجاورها ولا نملك لذلك تفسيرا . فثمة أسدان فوق نسر يطآن جناحيه المبسوطين اللذين نرى تحتهما عقربا في ناحية وصياد صقور في ناحية أخرى وقد أمسك في كل يد صقرا تدلى رأسه الى أسفل ، كما نلمح حيوانين من ذوات الأربع يبتعدان في هدوء عن الخطر . وعلى الرغم من هذا التفصيل والتعدد فلا يزال الغموض يحيط بهذه اللوحة التي هي فيما يبدو وليدة مؤثرات دينية ، ولعلهم كانوا ينظرون أيامها الى العقرب وكذلك الثعبان على أنهما من القوي الأرضية الجبارة القادرة على الإخصاب ، أو لعل هذا كان فنا ريفيا إقليميا يعكس معتقدات شعبية . وعلى أية حال فهو فن بادي الصدق بخشونته وقلة تنوع ألوانه ، وينبىء عن إيمان ساذج ، ويسوق عناصر لغز جدير بالتأمل اذ يوحي بوجود آلهة من خلال صفاتها وآثارها .

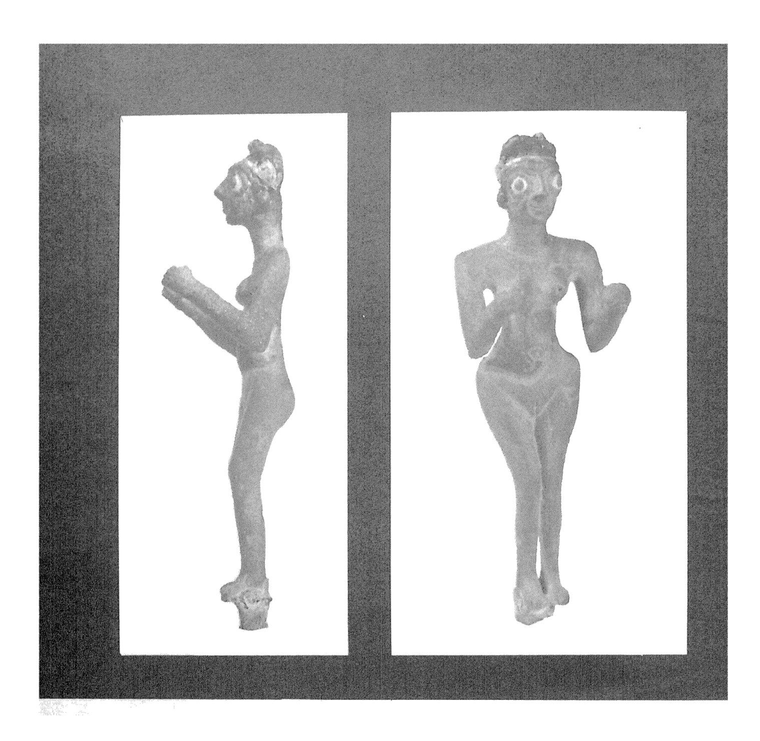
وتتلاقى العناصر الإنسانية بالايحاءات الدينية في النقش الدقيق على الأختام الأسطوانية الأربعة عشرة الموجودة ضمن كنز « أور » والتي تستمد وحيها من الحفلات والطقوس الدينية وإن كانت لا تتضمن الآلهة في صور إنسانية ، وتجتزىء بنقش كبار الكهنة وأعيان المدينة وجماهير الناس والمواكب والموائد حتى ليظن المرء أنها حفلات غير دينية (لوحة ١٧٦ و١٧٧) .

ولقد شمل التعدين عند القدماء استخدام الذهب والفضة الى جانب النحاس والبرونز والحديد . وكانت أهم مناجم الحديد في النوبة وبلاد العرب وآسيا الصغرى والقوقاز وايران . وكانوا ينقّون الذهب بالصهر ، ولجأوا في كل من مصر وبلاد الرافدين الى صنع سبائك تكسب الذهب لونا خاصا ، فكانوا يضيفون إليه عادة الفضة لصنع الإلكتروم (وهو السبيكة المكونة من الذهب والفضة بأقدار متساوية) وقد سمي أيضا « بالذهب الأصفر » .

أما الفضة فكانت تستخرج هي والرصاص من خام واحد منتشر في أرمينيا وآسيا الصغرى . وتحدثت النصوص المسمارية عن « جبال الفضة » حين تتحدث عن سرجون الأكدي ، وذكرت أن مواقعها في هذه المنطقة .

وللسومريين من المعدن أوان جاءت أكثر ما تكون روعة ، غير أنه ليس لنا منها للأسف غير تلك النماذج الفريدة من كأس وأوعية للملكة « پو – آبي » المعروفة باسم شوباد لخطأ في القراءة – التي التزم فيها الفنان تبسيط الخطوط (لوحة ١٧٨) .

(١) التحزيز ورقع الزخارف التي تصنع منفردة ثم تلصق فوق الحوامل أو الأواني .



١٧٣ أ ، ب فن سومري : تمثال لربة . ماري « بإذن من متحف دمشق »

كما عثر في الدهليز المؤدي الى الحجرة التي وجدت بها جثتي الملكة « پوآبي » ووصيفتها زحافة كان يجرّها ثور ، وآلة جنك أوكنارة ومصوغات من الذهب واللازورد والعقيق (لوحة ١٧٩ أ وب) . وتعتبر آلة الجنك من اجمل القطع الفنية التي أنتجتها سومر ووجدت بمقبرة « پو– آبي » . وقد صنعت رأس الثور التي تتوج الصندوق الصوتي من الخشب المغطى برقائق الذهب ، أما اللحية والعرف فمن اللازورد ، ورصعت حواف جسم الآلة

١٧٤ فن سومرى : تمثال لامرأة . مارى
« باذن من متحف دمشق »

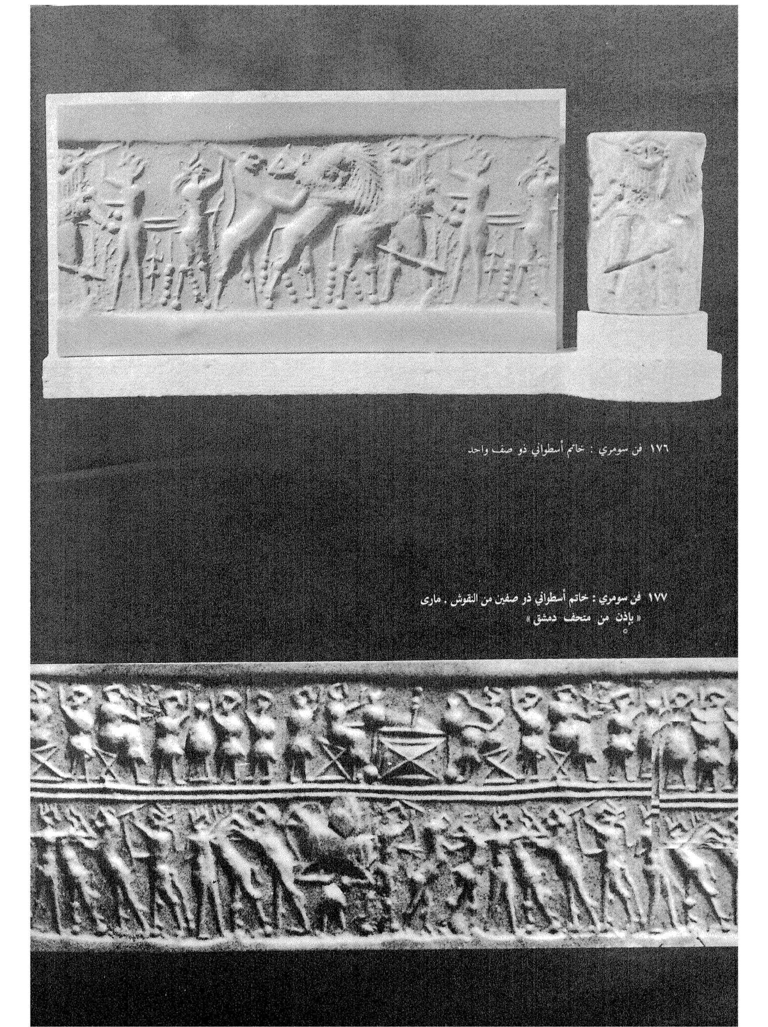


١٧٥ فن على غرار السومرى : هيكل . تل خويره
« باذن من متحف دمشق »

باللازورد والعقيق الأحمر والأصداف . وصدر الآلة منقوش بمشاهد تمثل الأسد « إيم – دوجود » ذا رأس النسر وهو يهاجم تيسين وعنزتين تستندان بأرجلهما الأمامية على شجرتين ، وثور يصارع فهدين ، وأخيرا أسد يهاجم ثورا .

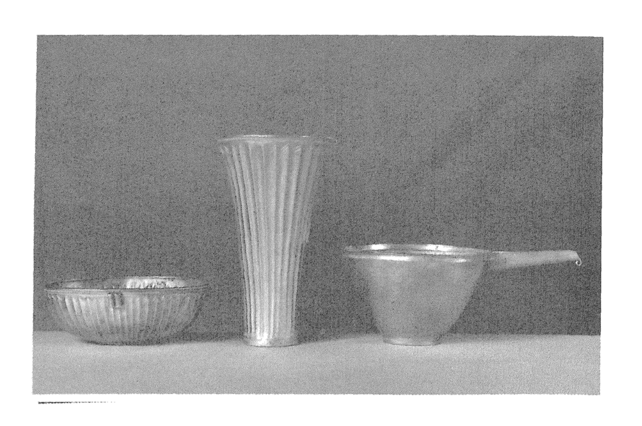
والراجح أن الأجزاء التي وجدت بالمقبرة وتم تركيبها كي تكوّن الجنك ليست أجزاء لآلة واحدة ، إذ لم نجد في النقوش السومرية أو في الآلات الموسيقية التي كشف عنها آلة شبيهة بها . لذا يغلب على الظن بأن هذه الأجزاء كانت تكوّن في الأصل آلتين منفصلتين ، فالصندوق التي زين مقدمته رأس ثور هو صندوق لآلة جنك





١٧٦ فن سومري : خاتم أسطواني ذو صف واحد

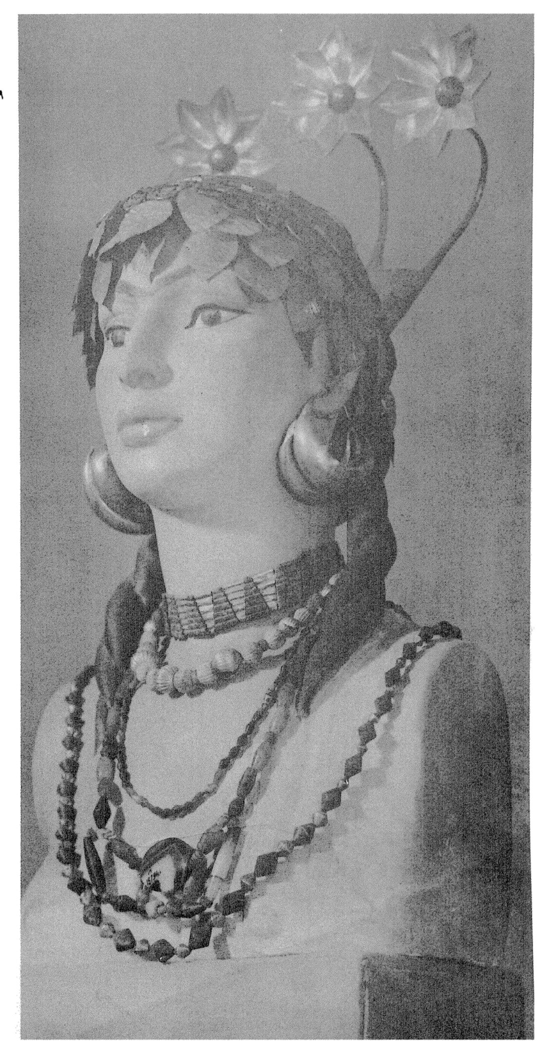
١٧٧ فن سومري : خاتم أسطواني ذو صفين من النقوش ، مارى
« بإذن من متحف دمشق »



١٧٨ فن سومري : كأس وأوعية الملكة بوآبي « شوباد » من الذهب . النصف الأول من الألف الثالثة ق . م . أور
« بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

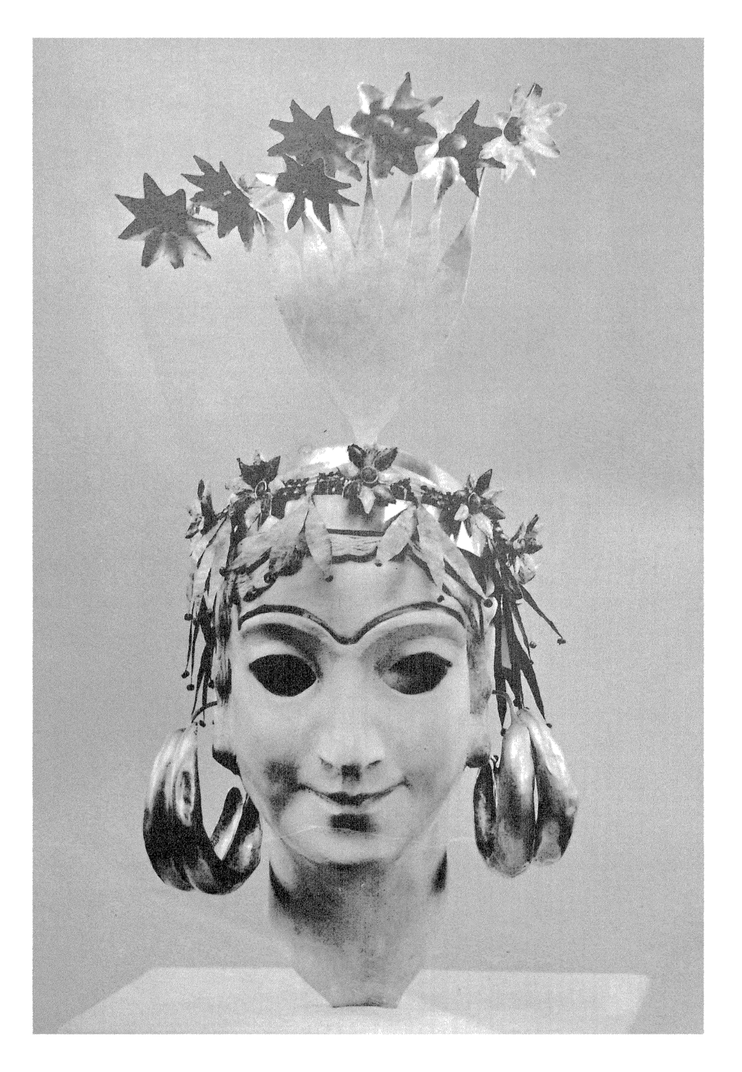
تشبه تماما تلك التي وجدت في مدفن آخر من المقبرة الملكية بأور ، وهو الآن بمتحف بغداد (لوحة ١٨٠ ، ١٨١) . أما الجزء الآخر المغطى بالفضة والمتصل بقطعة رأسية فهذان معا يكونان قيثارة بسيطة منحنية (لوحة ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢) .

وإن المرء ليتولاه العجب عند رؤية رؤوس تلك الثيران التي خلفها السومريون والتي تمثل وجوها مختلفة كلها من الذهب أو من الذهب واللازورد ، وهي في مجموعها تنطق بحيوية الفن الأصيل الذي يصور الحيوان دون أية شائبة ممزوجا أحيانا ببعض الإضافات الزخرفية التي تنم عن خيال خصب ، كما يظهر ذلك جليا في الخراف التي شبّت معتمدة على أرجلها الخلفية متعلقة أرجلها الأمامية بشجرة مزدهرة (لوحة ١٨٢ أ و ب) . ويعد هذا الجدي المستند الى شجرة من أجمل وأدق القطع التي وجدت في أحد مدافن المقبرة الملكية . وقد صنع جسم الجدي من الخشب وغشيت رأسه وسيقانه برقائق الذهب وبطنه برقائق الفضة . وأعد القرنان والشعر واللحية من الصدف واللازورد وتم لصقها بالقار . ولجأ الفنان الى تقوية الجسم بحامل خشبي يبرز من ظهر الحيوان ، ويكوّن هذا الحامل مع القرنين ركيزة من الجائز أنها كانت تحمل وعاء صغيرا .

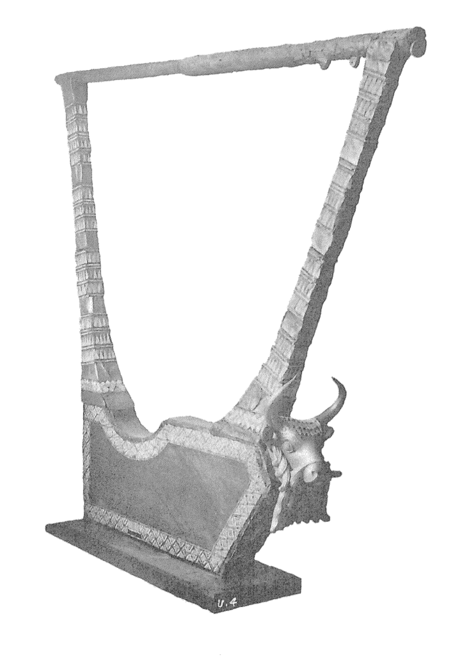


١٧٩ ب فن سومري : نموذج لوجه يمثل الملكة بوآبي (شوباد) بحليها (٢٥٠٠ ق. م.). المقبرة الملكية في أور. « بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

١٧٩ فن سومري : نموذج لوجه فتاة سومرية لعلها الأميرة أو الملكة شوباد بحليها الأصلية (٢٥٠٠ ق. م.). أور « بإذن من متحف العراق ببغداد »

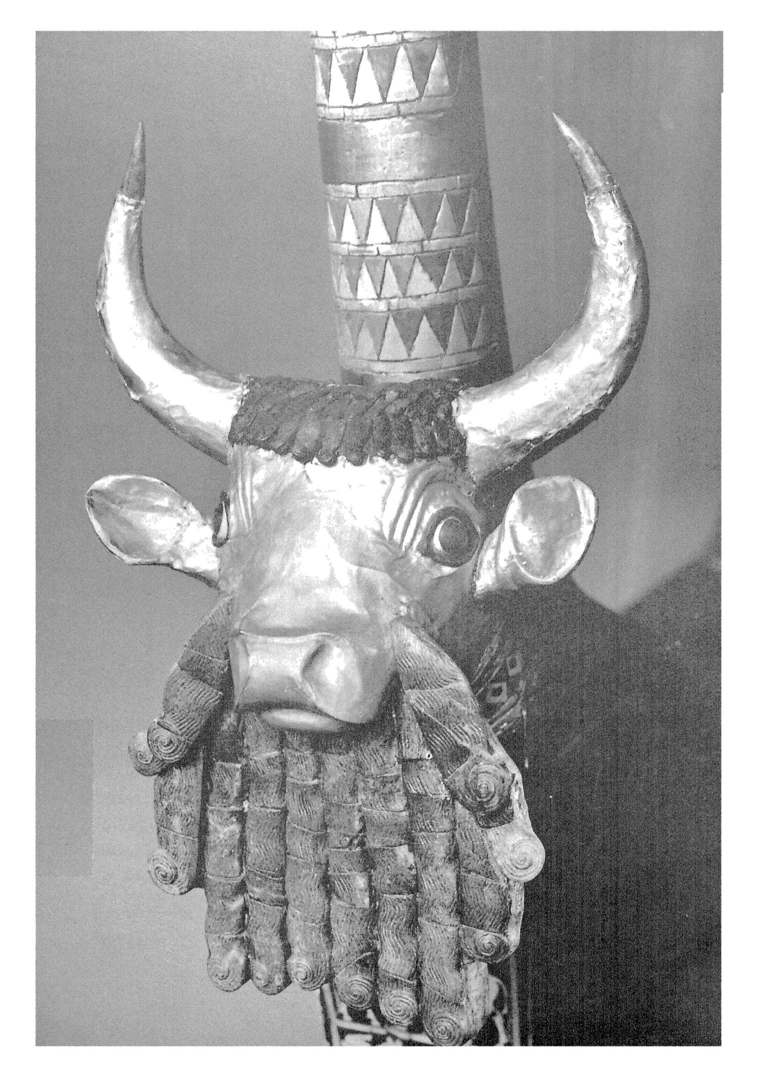


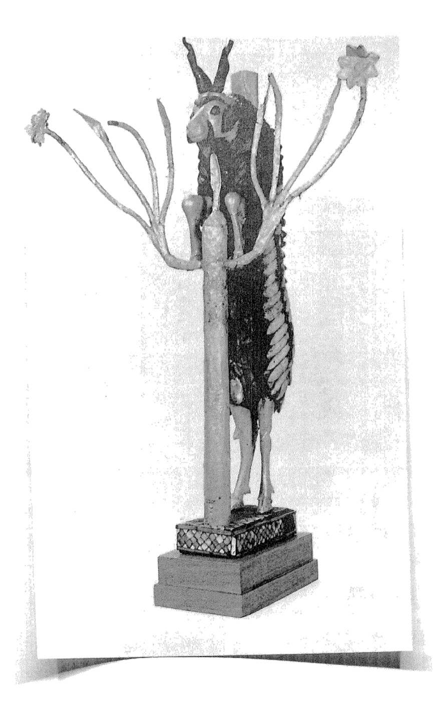
١٨٠ فن سومري : آلة موسيقية في مقدمة صندوقها الخشبي رأس ثور من الذهب . وجدت في المقبرة الملكية في أور. عصر فجر الأسرات (٣٥٠٠ ق . م)
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



١٨١ فن سومري : رأس ثور تزين مقدم كنارة من الذهب واللازورد . النصف الاول من الألف الثالثة . أور
« بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

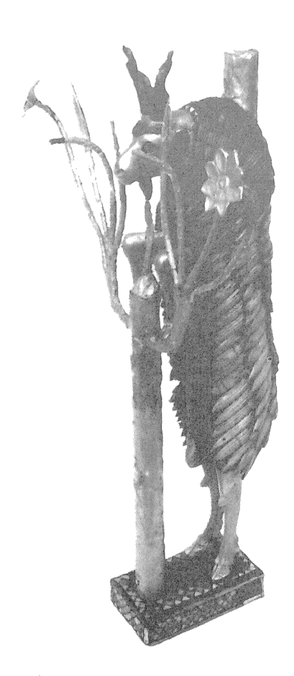
وهذا التمثال أحد اثنين وجدا جنبا الى جنب ، ومن المحتمل أنهما كانا يكوّنان معا مجموعة واحدة يواجه فيها كل حيوان صنوه على غرار ما نرى في النقوش السومرية . وقد استخدم هذا النموذج الذي يمثل تيسين أو جديين يأكلان من شجرة واحدة من قبل خلال فترة متأخرة من العصر الممهد للتاريخ، واستمر يلقى رواجا في آسيا الغربية حتى العهد الاسلامي . ونرى الفنان هنا قد استخدم كثرة من المواد ، فإلى جوار الذهب واللازورد نجد الفضة والعقيق الأحمر والأصداف مما زاد التكوين لطافة دون أن يخرج به عما وضع له .





كما كان للسومريين أيضا أشياء أخرى فيها الى جانب الروعة ألوان من التعقيد المبالغ فيه ، من ذلك خوذة الملك « مسكالا مدوج » إذ نجد فيها الشعر بجدائله وتموجاته محفورا الى الخلف على الصفحة المعدنية (لوحة ١٨٣) . وهكذا نرى أن السومريين كانوا يعمدون أحيانا الى تثبيت رقائق الذهب أو الفضة على « نواة » من الخشب أو القطران كأسود « العبيد » ووحوش معبد داجان في ماري . وكانوا يصلون بين الرقائق بلحامها أو دقها بمسامير من المعدن نفسه ، ويشكّلونها أحيانا بالطرق والضغط ثم بالإزميل كخوذة مسكلا مدوج الذهبية .

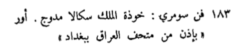
وقد استخدموا أحيانا أكثر من معدن في صنع شيء واحد كطاسات أور الفضية المزينة بأشرطة من الإلكتروم ،



١٨٢ أ، ب، فن سومري : خروف يستند الى شجرة مزدهرة. من الذهب واللازورد والفضة والأصداف. النصف الأول من الألف الثالثة أور. «بإذن من المتحف البريطاني»

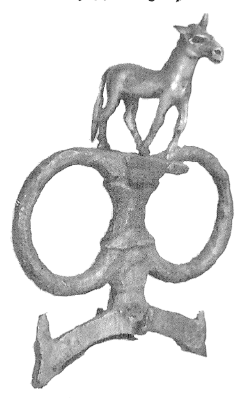
وحلقات الزمام الفضية التي يعلوها حمار وحشي من الإلكتروم في أور (لوحة ١٨٤) ووعاء إينتمينا الفضي ذي القاعدة البرونزية ، وعرفوا قبل عام ٢٥٠٠ تقنية الصياغة بالأسلاك الذهبية المتشابكة الملحوم بعضها ببعض كغمد خنجر أور (لوحة ١٨٥) ، وكذلك تطعيم المعدن بفصوص ذات ألوان مختلفة كتطعيم الأقراط بفصوص العقيق الأحمر واللازورد الأزرق ، ومثل كباش المقابر الملكية في أور التي صيغت رؤوسها وبطونها من الذهب والإلكتروم ، ورصّعت ظهورها بالصدف واللازورد . وتعد كل هذه القطع الفنية شواهد تدل على رهافة حسهم وتقدم التقنية في هذا العصر السحيق .



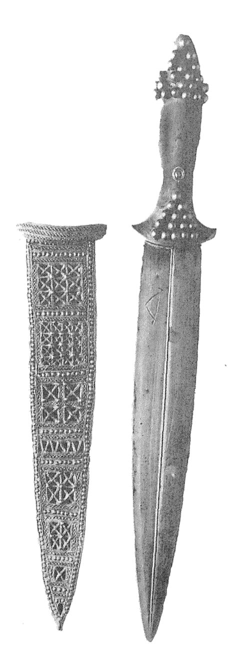


١٨٣ فن سومري : خوذة الملك سكالا مدوج . أور
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٨٤ فن سومري : حلقة زمام فضية يعلوها حمار وحشي .
من الالكتروم.أور
« بإذن من المتحف البريطاني »



١٨٥ فن سومري : خنجر من الذهب قبضته من اللازورد
وبجانبه غمده من الذهب ، ومزين بتخريم دقيق
يدل على رقي فن الصياغة في ذلك الزمن ، وعلى
النصل إشارة يظن انها علامة الصائغ الذي صنعه
أو شعار الملك الذي وجد الخنجر في قبره . عثر
عليه في المقبرة الملكية بمدينة أور (٢٥٠٠ ق . م .)
« باذن من متحف العراق ببغداد »



سرجون مؤسس الامبراطورية الاكدية

وكان أن انتهى حكم السومريين إلى رجل منهم يدعى لوجال – زاجيزي[1] ملك أوروك ، ويعزو المؤرخون هبّة الأكديين للقضاء على السومريين الى عسف هذا الملك وجوره ، فلم يسلم من أذاه عدو أو صديق ، وحسبنا في ذلك ما سجله أحد أبناء لجش على لوحة من الصلصال بعد أن فر من الأسر ، فلقد ذكر لنا كم من ويلات كانت لهذا الملك على العباد ، ولم يملك في آخر ما كتب إلا أن يجأر بالدعاء الى الآلهة لتنتقم له منه .

وهكذا قُدر للأكديين بزعامة سرجون أن يستخلصوا البلاد – من الخليج العربي حتى البحر المتوسط[2] – من قبضة ذلك الحاكم الغاشم . كما قدر لسرجون – ولم يكن أصلا غير إبن لسقاء ثم انخرط في سلك الجندية – أن يأسر لوجال – زاجيزي وأن يضعه في قفص أمام معبد إنليل في نفَّر تحت أعين الناس شفاء لما يجدونه في صدورهم .

ولم يكن « سرجون » هذا إسماً لذلك البطل المظفر ، بل كان لقباً خلعه هو على نفسه ، فلقد تلقّب حين تم له الفتح بلقب « شاروكينو » أي الملك الشرعي أو المتمكّن فحرّف إلى « سرجون » . وسرعان ما اتخذ سرجون عاصمة جديدة لمملكة سماها أكد أو أجد ، ولكنها كانت مما عفي عليه الزمن ولم يعثر منها على شيء يدل على مكانها .

وإذ لم تكن ثمة صلة من جنس بين الأكديين[3] والسومريين ، فلقد سعي الأكديون سعيهم للتأليف بين قلوب الجماعات السامية المستقرة وسط الفرات وأعالي دجلة وضمّوا إليهم أقاليم الوسط بما فيها بابل وكيش ، وبهذا أمنوا ثورة السومريين سادتهم القدامى – الذين غدوا محصورين في الجنوب – إن حدّثتهم نفوسهم بذلك ، كما ضمنوا لحكمهم أن يبقى نحوا من قرنين . ولقد كان في استطاعتهم أن يمتد حكمهم إلى أكثر من ذلك

---

(١) أو لوكال زاكيزي أي الملك الذي يرفع اليد اليمنى

(٢) يرى بعض المؤرخين أن ليس ثمة دليل على أن لوكال زاجيزي قد امتد حكمه خارج بلاد سومر في القسم الجنوبي من العراق

(٣) اللغة الأكدية هي أصل اللغتين البابلية والأشورية . وهاتان الأخيرتان متقاربتان وإن اختلفتا لهجة إحداهما جنوبًا والأخرى شمالاً ، مثلما هناك خلاف بين لهجتي أهل الموصل وبابل حاليًا . وتعتبر اللغة الأكدية أقدم لغة سامية معروفة ، وفيها الكثير من صفات اللغة العربية .

لو أنهم اتحدوا اتحادهم أيام سرجون وخلفائه . وحرص الأكديون على ألا يثيروا عليهم سادة البلاد السابقين من السومريين ، فلم يحاولوا أن يتنكروا لما كان لهم ولا أن يعادوهم على شيء . لذا جرت الأمور على غرار ما كانت عليه حضارة وفنا . هذا إذا استثنينا حلول الطابع السامي ذي الحساسية والخيال والإدراك العابر محل الطابع السومري بصرامته وتزمّته الكهنوتي .

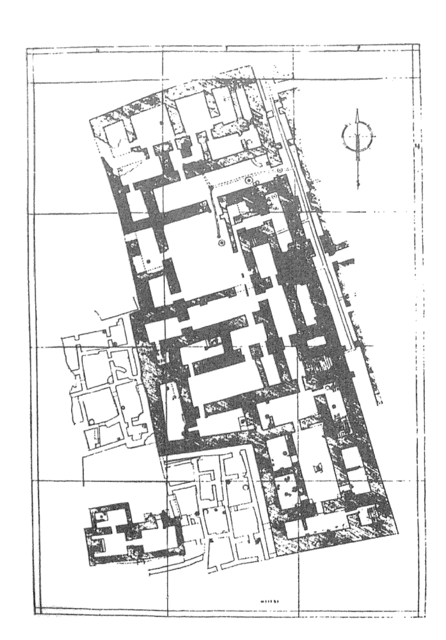
وما شك في أن هذا التسامح الذي افتتح به الأكديون عهدهم قرّب بين الناس غالبهم ومغلوبهم ومكّن لسلام دائم استمتع الجميع فيه بحرية واسعة بناءة لم تبلغ الفوضى المخربة ، التي لم يكن سرجون يسمح بمثلها بل سرعان ما كان يقضي عليها بيد من حديد .

وإن ما نملكه من معلومات عن مباني العهد الأكدي بسيطة ولو أنه قد ثبت أن مباني العهود السابقة قد ظفرت بإضافات في العهد الأكدي وأصبحت قوالب الطوب المستخدمة على شكل مستطيلات أو مربعات أكبر حجماً وبَطُل استخدام القوالب المحدبة المستوية خلال الفترة الأولى من العصر الأكدي ، إذ كانت لا تتفق وأسلوب الأكديين ، وابتدعوا طريقة حفر الخنادق لدكّ أساسات الجدران حتى ترتكز على قاعدة ثابتة مما يعدّ إضافة تقنية جديدة . غير أن مثل هذه التفصيلات لا تزودنا بالكثير عن جوهر روح هذا العهد . وثمة تغيير هام آخر نلمسه في تصميم المسقط الأفقي لمعبد آبو في تل أسمر حيث أقيم جدار فاصل يقسم قدس الأقداس إلى قسمين .

ولو كانت المدينتان الرئيستان للحضارة الأكدية : سيبار مدينة إله الشمس « شمش » وأكد مدينة إلهة السموات عشتار قد اكتشفتا فلعلنا كنا نحظي بمعارف كافية عن التغيرات الأساسية في عمارة هذا العهد مثلما حظينا فيما تبقى من بقايا المنجزات الفنية . وعلى الرغم من ذلك فثمة تصميمات لأساسات بعض المباني في مناطق نائية تعيننا على إدراك أنه مع تحول الملك السومري الى « ملك – إله » أكدي أصبح القصر ذا أهمية أكبر مما كان عليه في العهد السومري حين ساد المعبد كل شيء . أما ما يسمى بالقصر الأكدي في أشنونا (لوحة ١٨٦) فلا يعد نموذجًا لمباني ذلك العهد كما لا يعد إنجازًا فنيًا ، بل هو دار سكني موسعة فحسب ، ومن ثم فهو لا يعبر مباشرة عن المفهوم الأكدي للملوكية .

وثمة نموذجان يمثلان العمارة الأكدية بحق ولو أن الحفائر لم تزودنا بغير مسقطيهما : الأول هو قصر نارام سين الأكدي في تل براك (لوحة ١٨٧) ، ويتميز بالأفنية الواسعة التي تحيط بها الحجرات داخل أسوار منتظمة الشكل وتزيد فيها مساحة الأفنية على مساحات الحجرات بشكل جليّ . ومن الواضح أن مرد ذلك هو قصور التقنية وقتذاك عن حل مشكلة تسقيف الحجرات ذات الاتساع الكبير . ويشبه هذا القصر إلى حد بعيد النموذج الآخر وهو القصر القديم في أشور (لوحة ١٨٨) . ويتضح من انتظام التخطيط لهذين القصرين أنهما قد شيدا طبقاً لتصميم مسبق . ويتجلى الفرق بين تصميم هذين القصرين وبين القصر الأكدي في أشنونا في عدم انتظام محيط القصر الأخير الذي نما على التتابع بطريقة تلقائية .

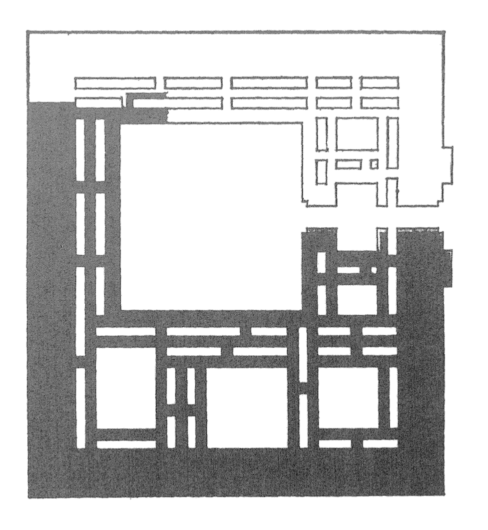
ولعل تلك القطعة المنحوتة التي وصلتنا وبها الأعداء الأسرى في الشبكة (لوحة ١٨٩ أ ، ب) ترجع إلى عهد سرجون ، ومن ثم نلمس على الفور صلتها بلوحة العقبان (لوحة ١٥٦ أ ، ب) على الرغم من الخلاف



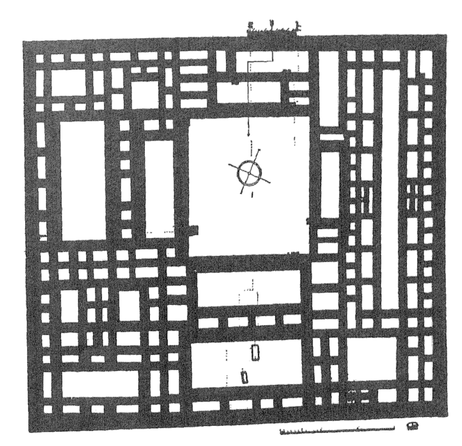
١٨٦ فن أكـدي : القصر الأكدي في تل أسمر. مسقط أفقي

بينهما ، إذ نرى سرجون في هذه اللوحة واقفاً أو جالساً فوق عرشه تحت مظلة على أنه الملك المعظم على رأس جنوده . والجدير بالإنتباه أن المحارب الذي يضرب الأسرى في الشبكة ليس إلهاً بل هو سرجون نفسه ، وهكذا بدو لنا التغير الذي لحق بمكانة الملك سرجون في بنيان الدولة ، كما يبدو لنا نبذ المثال الأكدي للأشكال الجامدة التي لا تنبض بالحياة .

ولكنا على هذا نظلم العهد الأكدي إذا جرّدناه التجريد كله من بعض خصائصه ، فما من شك في أن الأكديين كانت لهم فنونهم الحربية ، وما من شك في أن تلك الفنون الحربية الجديدة صوّرت على الألواح



١٨٧ فن أكدي : قصر نارام سين في تل براك . مسقط أفقي



١٨٨ فن أكدي : القصر القديم في أشور. مسقط أفقي

١٨٩ ا، ب فن أكدى : قطعة من حجر الديوريت. نصب سرجون (؟) بها منظر الأسرى في الشباك
« باذن من متحف اللوفر »



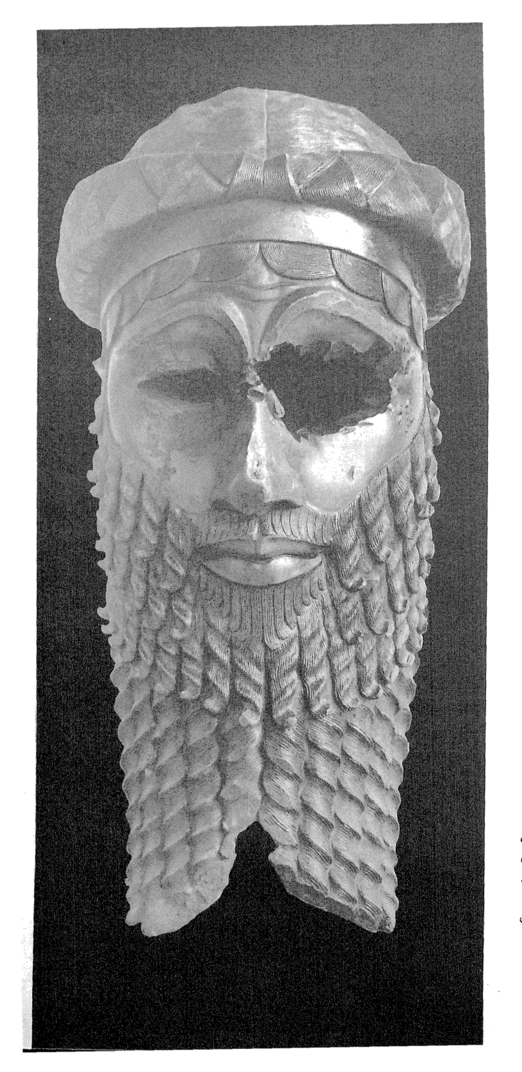


تصويراً جديداً يختلف عن ذلك التصوير الذي كان للسومريين . ففي عهد ريموش ابن سرجون ، وبعد أن امتد الزمن شيئاً لتلك التجديدات الحربية أصبحنا نرى صور المحاربين في تشكيلات أكثر مرونة وأكثر خفة مما يتفق وخفة حركة الجيوش الأكدية وخفة الأسلحة التي كانوا يحملونها ويستخدمونها . وكان الأمر على غير هذا فيما مضى عند السومريين ، إذ كانت صور الصفوف تبدو كثيفة متراصة ، ولا غرو فلقد كان السومريون يعتمدون على السيف والترس وما إليهما متلاحمين على حين كان الأكديون يعتمدون على الأقواس والنبل ، فكانوا يهجمون إذا هجموا متباعدين خفيفي الحركة سريعي التنقل ، وهذا ما تدلنا عليه بقايا اللوحات الحربية التي تنتمي سواء لمرحلة مانيشتوسو أو لمرحلة نارام سين التي تليها .

وعلى الرغم من أن العهد الأكدي استغرق قرابة قرنين من الزمان فقط وسادته ثلاثة أجيال أو أربعة من الأسرة الحاكمة القوية ، فإنه بات من الممكن رغم قلة المنجزات الفنية إدراك كنه الفن الأكدي على الفور متميزًا عن الفن السومري السابق عليه . ليس ذلك فحسب بل يمكننا أن نميز المراحل التي مرَّ بها هذا الفن كذلك خلال عهده القصير . لقد تواكبت سمات هذا العهد مع روح الأكديين الأوائل الذين نبذوا كل « ساكن » ، وكانت الحياة بالنسبة إليهم تمثل حالة تغير مستمر وتطور لا نهاية له . فعلى العكس من الفن السومري لم تكن مشكلة الفن الأكدي الرئيسية هي الصراع بين الروحانية والطبيعة بقدر ما كانت اطلاق الأشكال من حالتها الجامدة إلى حرية الصيرورة والإنطلاق . وهكذا عبرت نزعة الحياة عند هذا الجنس الذي يرى نفسه مركز دولة كبرى عن نفسها خير تعبير عند تمثيلها « للحركة » .

ولقد صاحب قيام أسرة حاكمة وبناء دولة جديدة في أكثر من حالة في تاريخ الشرق القديم تغيير شامل للمناخ الفكري والسياسي حولها ومن ثم بعث شكل جديد للفن . ونحن إذا حكمنا على عدد ما وصل إلى أيدينا من منجزات فنية أكدية بدا أن هذا القول لم يتحقق في عهد سرجون الأكدي العظيم .

ففي ظل هذه الإمبراطورية الأكدية السمحة التي حكمت قرابة قرنين من الزمان كما قلنا وجدت التقاليد السومرية ما يكفل لها الاستمرار فعاشت عيشتها من قبل وكأن العهد لم يتغير . وليس أدل على ذلك من هذا الرأس البرونزية ذات الحجم الطبيعي التي عثر عليها في نينوي والتي تمثل سرجون نفسه (لوحة ١٩٠) ، وتعد الشاهد الوحيد الرائع للنحت الأكدي الممتاز في المعدن ، وتدل على مدى قدرة الفنان في النحت على المعادن ، من المصبوبات الجوفاء حتى أرق الترصيعات . فبالرغم من أن هذه الرأس البرونزية لا تعتبر صورة شخصية بالمعنى المألوف لدينا إلا أنها تشدّنا إلى التطلع نحو وجه أمير من بيت سرجون البطولي العظيم . ويرى مورتجات وإن لم يؤكد ما يراه بصورة قاطعة ، أن مضاهاة هذه الرأس جزءًا جزءًا بالصورة الشخصية لنارام سين في النقش البارز الموجود باستنبول تكشف عن شبه كبير إذا غضضنا الطرف عن غطاء الرأس المخروطي الشكل الموجود في لوحة النقش البارز . وإن قسمات الوجه الساحرة وتوقد العينين وتلك البسمة اللطيفة الساحرة ، ذلك كله ليس إلا من وحي الفن السومري . ثم أن تلك اللوحة التي سجل سرجون عليها معاركة التي خاضها وانتصاراته التي أحرزها ليست غير صورة من تلك اللوحات التي عهدناها للسومريين (لوحة ١٩١) .



١٩٠ فن أكدي : رأس سرجون من البرونز. النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م . نينوى « بإذن من متحف العراق ببغداد »

وما زالت القطعة المتبقية لنا من لوحة لجش المستديرة القمة وذات النقوش البارزة على الجانبين تحمل التقسيم الأفقي للأفاريز ، وهو الترتيب الذي استخدم في سائر النقوش السومرية (لوحة ١٩٢ ، ١٩٣) ، فشاهد المعركة وهي الموضوع الوحيد فوق هذه اللوحة تختلف عن مشاهد لوحة العقبان ، من حيث أنها تعرض النزال الفردي لا المعارك العامة . وتبدو الأشكال على ارتفاعات مختلفة ، كما أن توزيعها جاء بعيداً عن بعضها البعض فوق الخلفية . وجاءت ثياب المحاربين تنّورات مشقوقة طوليا نسيجها ذو أطواء أو أردية متقاطعة فوق الصدر على حين بدت الأسلحة وأساليب القتال جديدة كل الجدّة عنها في العصر السومري . وأهم ما يميز هذه اللوحة عن لوحة العقبان التنوع وحرية الحركة التي تتمتع بها الأجساد ، والراجح أن هذه اللوحة ترجع إلى العهد الأكدي الثاني ، عهد أنهيد يوانا ومانيشتوسو. وثمة قطعتان من لوحة في متحف بغداد (لوحة ١٩٤ ، ١٩٥) يرجعان إلى هذه المرحلة نفسها ، وقد نقشت تفاصيل الأجساد العارية للأسرى في هذه اللوحة بعناية شديدة ، ولعل هذا كان لُيسر النحت في المرمر الأملس .

ولم يلبث الأسلوب الأكدي خلال المرحلة الثانية[1] أن شق طريقه ولم يسمح بأي ردّة إلى الوراء ، وهو ما يقطع بأن النصب الأكدي الذي عثر عليه في تللو بمنطقة الناصرية قد أنجز في بداية العهد الأكدي . ورغم جهلنا بالمصدر الحقيقي لهذا الأثر البالغ الأهمية في دراسة تاريخ الفن ورغم تشويهه الكبير إلا أنه قد عثر على قطعتين منه نتبين منهما أنه كان قد أقيم تخليداً لذكرى أحد الانتصارات ، فإحدى القطعتين تسجل مشهداً إحصاء الأسرى الذين يظهرون حسب العرف المألوف عرايا ، يمرّون واحدا إثر الآخر مقيّدين بحبال يستحيل معها هروبهم ، وتشدّهم سلسلة غليظة تعوقهم عن أية حركة تتخطى نطاق سيرهم الحثيث ، وقد صورت أجسادهم طويلة وأطرافهم نحيلة ورؤوسهم صلعاء أو ذات ضفائر تبدأ من قمة الرأس وتتدلى على القفا ، لبعضهم شوارب ولبعضهم الآخر شوارب ولحي ، وهو ما يوحي بانتمائهم إلى شعوب وقبائل مختلفة . وتصور القطعة الثانية جنديين على رأسيهما قلنسوة جلدية ، وهما يجلبان الغنائم ، يتدلى من اليد اليمنى سيف قصير معلق في شريط جلدي ، بينما تمسك اليد اليسرى بجرّة يغلب على الظن أنها معدنية إلا أنها لا تشبه أيا من الأنواع المعروفة . ولا شك أن المرمر الشفاف الذي صيغ منه هذا النصب مستورد ، وهو ما يؤكد أهمية هذا الأثر الذي ما يزال المتخصصون ينتظرون اكتشاف بقية أجزائه .

وإن لنا في البقية الباقية من تماثيل ملوك العصر الأكدي ، على الرغم من تشوهها ، ما يدلنا على قدرتهم في النحت وكفايتهم التي مكنتهم من استخدام حجر الديوريت ، وهو من الصلابة بمكان . ويبدو أن مانيشتوسو الإبن الثاني لسرجون قد أقام لنفسه عدداً كبيراً من التماثيل ذات الحجم الطبيعي المنحوتة في حجر الديوريت ما بين تماثيل جالسة أو واقفة أقامها في مدن مختلفة في أنحاء مملكته . وقد عثر في سوسه على أجزاء من تماثيل تحمل نقوشاً كتابية شارحة ، ثم جاء فيما بعد ملك عيلامي لينقش هو الآخر بعض النقوش لتقام هذه التماثيل في بلاده تذكارًا لانتصاراته . ومن هذه النقوش استنتج مورتجات أن الملك العيلامي قد نقل هذه التماثيل

---

(١) يقسم مورتجات العهد الأكدي إلى ثلاث مراحل : عهد سرجون ، وعهد أنهيد يوانا ومانيشتوسو ، وعهد نارام سين وشاركاليشاري .

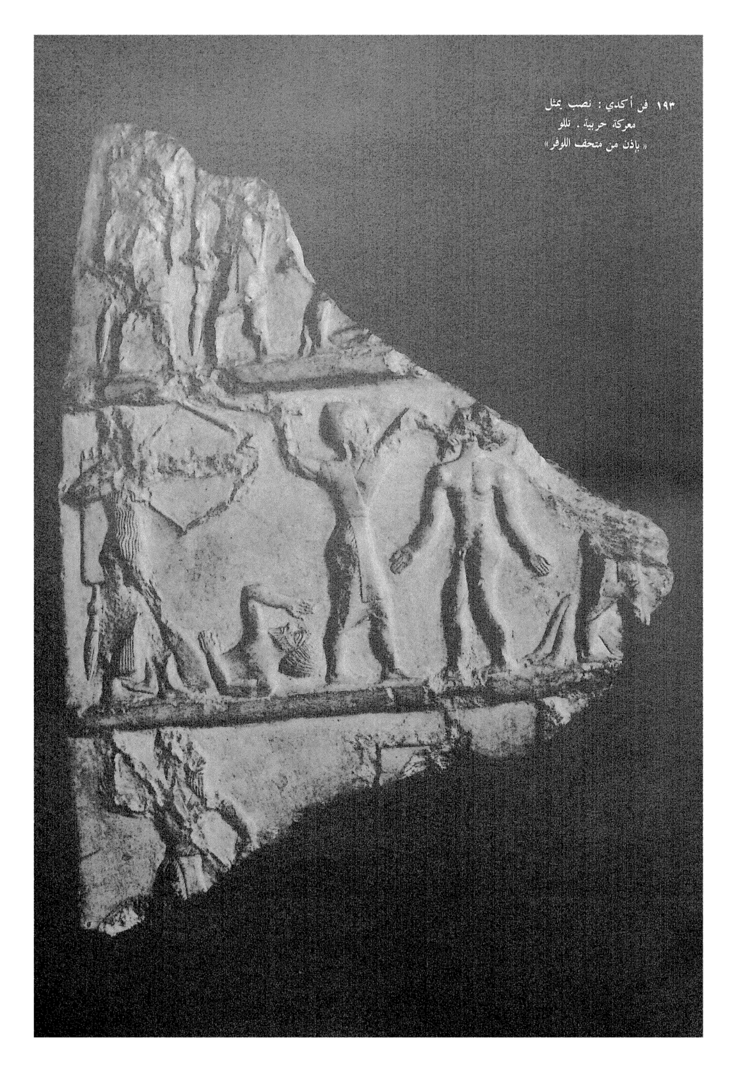


١٩١ فن أكدى : لوحة الأسرى . من الديوريت . النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م . سوسه
« باذن من متحف اللوفر »

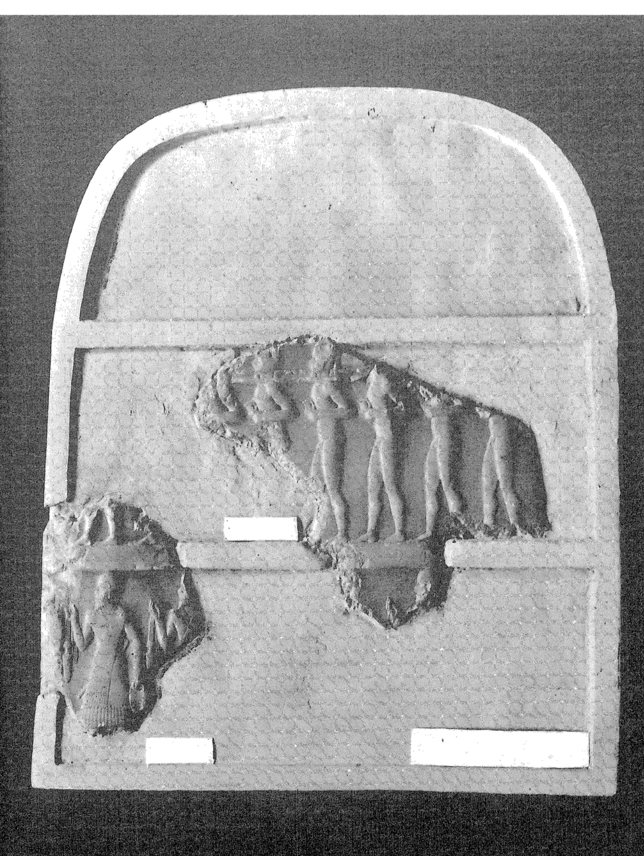


١٩٢ فن أكدي : نصب يمثل معركة . تللو
« بإذن من متحف اللوفر »

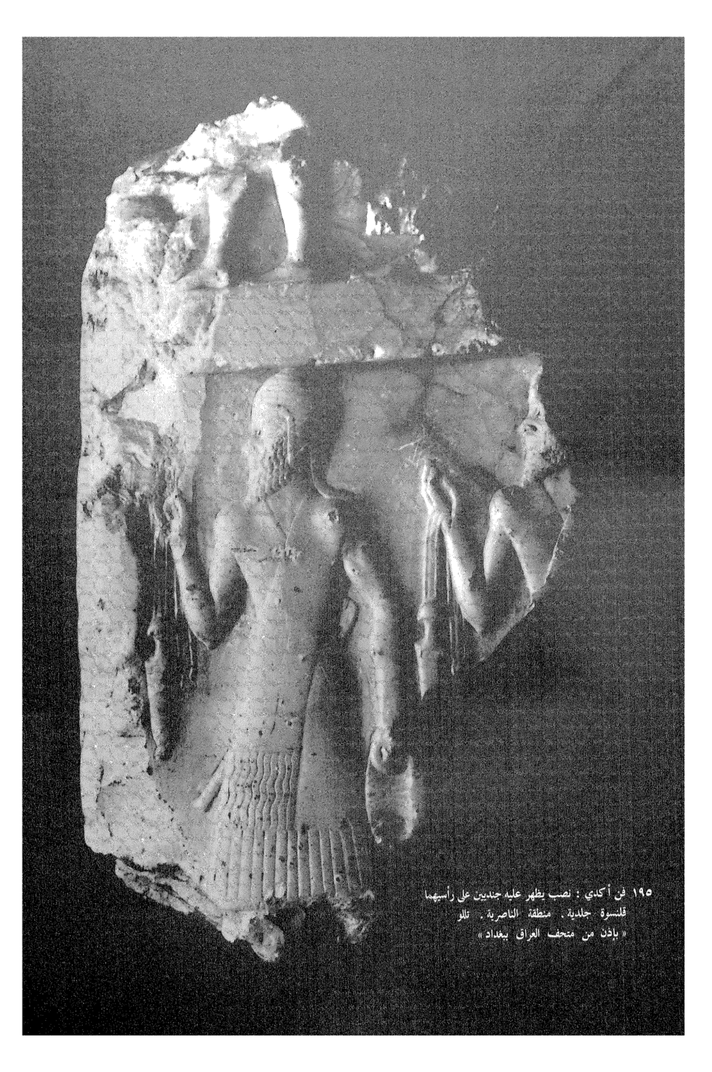
من أكد وأشنونا . ويعتقد مورتجات أيضا أن طراز هذه التماثيل يثبت له أن عددًا كبيرًا من القطع المتبقية من هذه التماثيل التي عثر عليها بآشور مردّها إلى عصر مانيشتوسو ، الأمر الذي يدلّ على أن نشاط الحاكم الأكدي قد امتد إلى أشور. ويتضح اهتمام مانيشتوسو بمدينة آشور من رأس الحربة التي عثر عليها بمعبد عشتار مهداة اليه من أحد كبار موظفيه . ويبين جذع تمثال مانيشتوسو الذي عثر عليه بمدينة سوسه وهو في حجمه الطبيعي (لوحة ١٩٦) – أكثر من أي منجزات فنية أخرى – مدى التغير الروحي الكامل بين العالم السومري والأكدي ، ولسوء الحظ أن الجزء الأعلى من التمثال وكذا الرأس مفقودان . ولم يعد الثوب مكونًا من النسيج الزغبي الشكل المألوف في حقبة أور الأولى بل من قماش صوفي دقيق النسيج ذي حافة تتدلّى منها أهداب



١٩٣ فن أكدي : نصب يمثل
معركة حربية . تللو
« بإذن من متحف اللوفر»



١٩٤ فن أكدي : نصب أقيم تخليدا لذكرى إحدى الانتصارات . تللو
«بإذن من متحف العراق ببغداد»

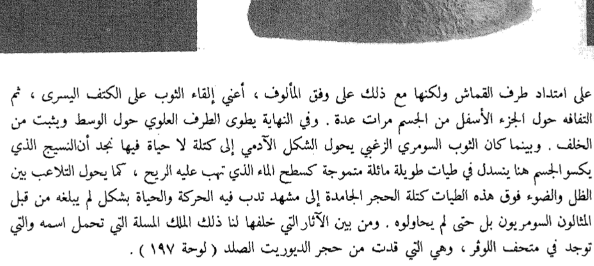


١٩٥ فن أكدي : نصب يظهر عليه جنديين على رأسيهما
قلنسوة جلدية . منطقة الناصرية . تللو
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

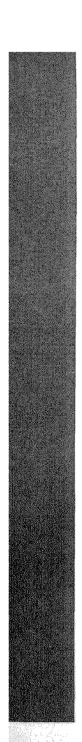




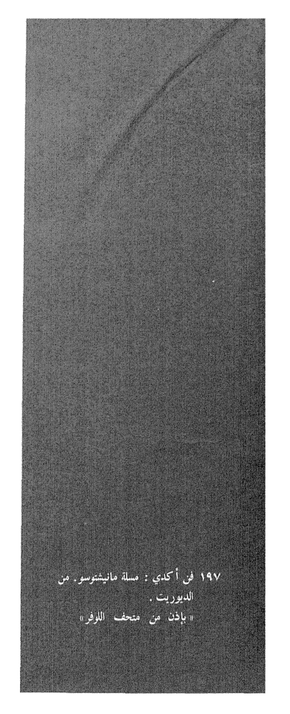
١٩٦ فن أكدي : ثوب مانيشتوسو . من الديوريت . النصف الثاني من الألف الثالثة ق. م. سوسه « بإذن من متحف اللوفر »



على امتداد طرف القماش ولكنها مع ذلك على وفق المألوف ، أعني إلقاء الثوب على الكتف اليسرى ، ثم التفافه حول الجزء الأسفل من الجسم مرات عدة . وفي النهاية يطوى الطرف العلوي حول الوسط ويثبت من الخلف . وبينما كان الثوب السومري الزغبي يحول الشكل الآدمي إلى كتلة لا حياة فيها نجد أنالنسيج الذي يكسوالجسم هنا ينسدل في طيات طويلة مائلة متموجة كسطح الماء الذي تهب عليه الريح ، كما يحول التلاعب بين الظل والضوء فوق هذه الطيات كتلة الحجر الجامدة إلى مشهد تدب فيه الحركة والحياة بشكل لم يبلغه من قبل المثالون السومريون بل حتى لم يحاولوه . ومن بين الآثار التي خلفها لنا ذلك الملك المسلة التي تحمل اسمه والتي توجد في متحف اللوفر ، وهي التي قدت من حجر الديوريت الصلد (لوحة ١٩٧) .







١٩٧ فن أكدي : مسلة مانيشتوسو . من الديوريت .
« بإذن من متحف اللوفر »

وثمة رؤوس ثلاثة لدمي نسائية تظفر بأهمية خاصة من حيث مظهرها الخارجي والتعبير عن طبيعتها الخصبة ، تكشف عن مدى الرقة التي ارتبطت بتقنة النحت وبعث الحياة في الأشكال والجاذبية في التعبير ، الأمر الذي تختلف به عن الرؤوس النسائية السومرية العديدة . ومن أمثلة التعبير عن الملامح الخارجية الرأس المرمري ذو الإكليل المجدول فوق الشعر المتموج ، ذلك الرأس الذي عثر عليه بأور (لوحة ١٩٨) ، بينما نجد الرأس الصغير من الديوريت (لـوحة ١٩٩) الذي عثر عليه بأور أيضاً ذا ملامح أشد حدة وصرامة ، ولكنه على الرغم من حجمه الصغير يشع جلالا خفيا ، هذا إلى ملامح الوجه البعيدة كل البعد عن الملامح



١٩٨ فن أكدي : رأس نسائية . من المرمر . أور
« باذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

١٩٩ فن أكدي : رأس نسائية . من الديوريت .
أور « باذن من المتحف البريطاني »

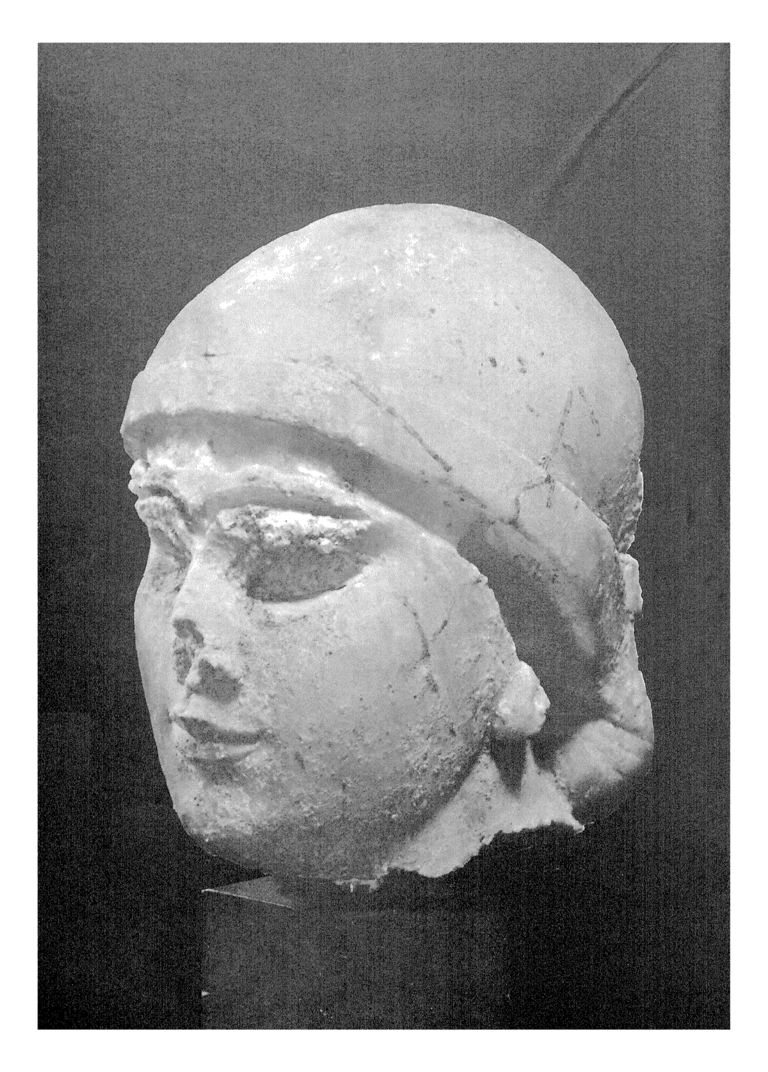
السومرية مؤكدة المنبع الأكدي لهذا الرأس . أما الرأس الصغير الثالثة الذي افترض أندريه[1] أنه أكدي ، فقد عثر عليه بين خرائب معبد عشتار في أشور ، ولعل شعر الرأس كان معقوص النهاية على شكل كعكة (لوحة ٢٠٠) ، وقد التف حول الشعر إكليل عريض مسطح ، كما تغطيه قلنسوة . ولعل هذا الرأس كان لإحدى كاهنات عشتار ، وهولا يقل عن سابقيه أسلوباً وشكلاً من ناحية السمات المميزة .

ولم ينجح الإخصائيون حتى الآن إلا في تمييز عدد بسيط من قطع النحت المجسّم الذي ينتهي إلى المرحلة الأكدية الثالثة ، عهد نارام سين ابن مانيشتوسو. وقد ثبت ذلك بصفة قاطعة في قاعدة تمثال نقش عليها اسم نارام سين ولو أنه لم يبق لنا منه سوى القدمين البديعتي النقش (لوحة ٢٠١) .

ونارام هذا هو حفيد سرجون ، وكان من أكثر ملوك الشرق اهتمامًا بالعمران ومن أكثرهم حروبًا ومن حروبه تلك التي كانت ببئر حسين إلى الشمالي الشرقي من ديار بكر وسط مناطق الأكراد . وثمة قطعة

---

(١) Walter Andrae



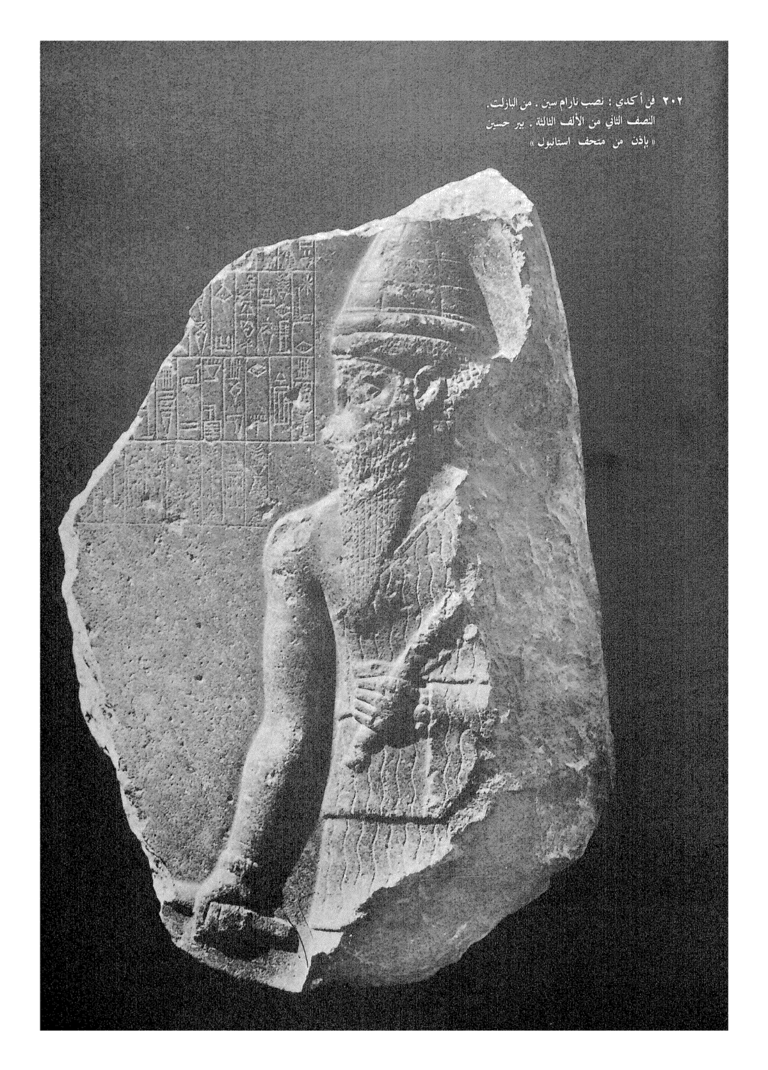


٢٠١ فن أكدي : قدما تمثال نارام سين . النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م « بإذن من متحف اللوفر »

من نصب من الديوريت محفوظة بمتحف استانبول تمثل الملك وقد ارتدي القلنسوة المخروطية الشكل وأمسك في كل يد من يديه بعصا المُلك ورمز الملكية (لوحة ٢٠٢)

أما أنضج المنجزات الفنية الأكدية التي تعبر التعبير كله عن الروح الأكدية فهي لوحة نارام سين (لوحة ٢٠٣) التي سجل بها انتصاراته على قبائل لولوبى على الحدود الإيرانية ، وهي التي أضاف إليها الملك العيلامي شوتروك ناخونتي فيما بعد عبارات طويلة بعد أن استولى عليها غنيمة حرب قبل أن ينقلها إلى سوسه .

وما تزال هذه اللوحة التذكارية على الرغم من سوء حالتها عند اكتشافها تحتل مكانة مرموقة بين أعمال النقش البارز في الشرق الأدنى ، وهي لوح من الحجر الجيري الأحمر يستدق نحو القمة ، ويبلغ ارتفاعه مترين وأوسع أجزائه عرضاً متراً واحداً ، ولم تزين النقوش إلاّ وجهية واحدة له . وقد أقام نارام سين هذا النصب في سيبار مدينة شمش . وثمة نجوم كبيرة تغطي بإشعاعها قمة السطح المصور ولعلها ترمز إلى آلهة السموات . ولا يعرف الإخصائيون على وجه التأكيد إذا كانت هذه النجوم ذات صلة بالإله شمش أم لا . ويتضح من



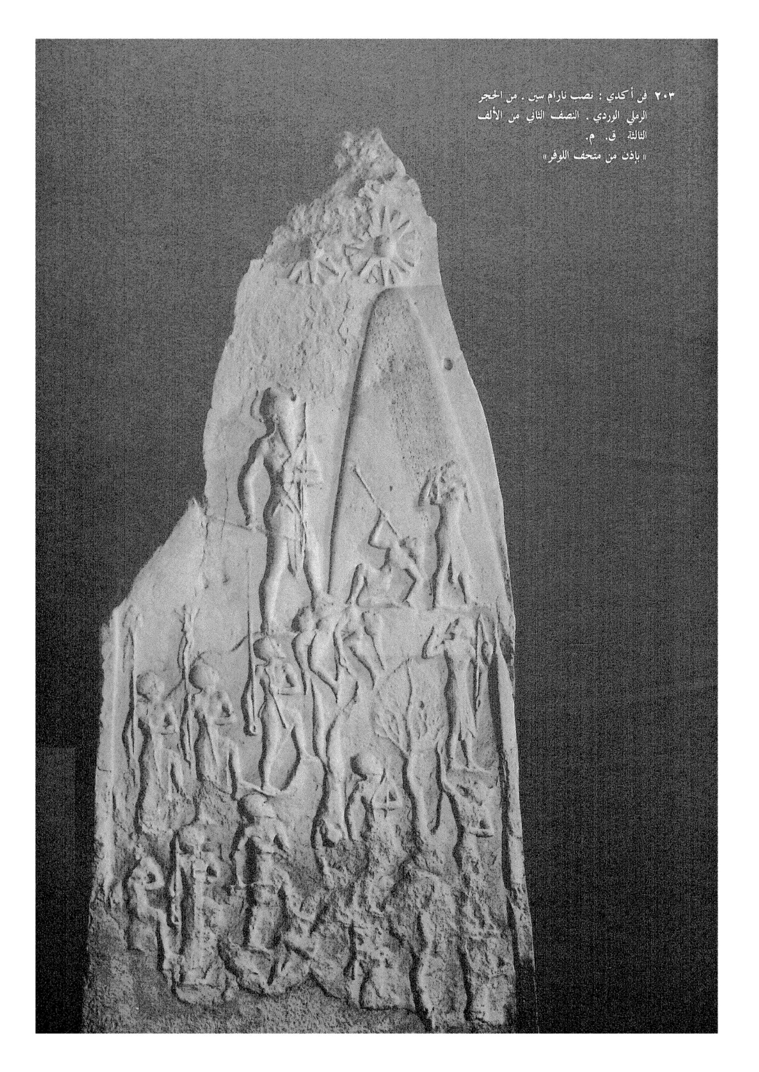
٢٠٢ فن أكدي : نصب نارام سين . من البازلت.
النصف الثاني من الألف الثالثة . بير حسين
« بإذن من متحف استانبول »

النقوش المكتوبة أن المشهد قد نقش لتسجيل انتصار نارام سين على شعب لولوبي الجبلي ، وجاء هذا النقش في ترتيب لا يتفق بأية حال مع الموضوع المماثل الذي ظهر على لوحة العقبان ، كما اختلف عن التقسيم الذي انطوي عليه التكوين الفني لمراحل المعركة ، بأن صوّر نزالا فرديا يتبع بعضه بعضاً ، يماثل ما جاء على لوحة تللو من متحف اللوفر (لوحة ١٥٦ د و ج .) . وما تزال الأفاريز الأفقية تصطف شرائط منفصلة كالمشاهد السردية التي ذكرناها من قبل في النقش البارز السومري . إن المبدأ الرئيس في الفن الأكدي كله ، وهو مبدأ « الحركة » ، ينتقل مع لوحة نارام سين من تمثيل الشخوص الفردية إلى التكوين الشامل العام ، كما هي الحال في حركة الاقتحام الصاعدة في ميل من أسفل اللوحة يساراً صوب قمة اللوحة يميناً . وبهذا يصبح المنظر الواقعي جزءاً من هذا التكوين الحركي . وإلى يمين المنظر شجرة ، ويبدو نارام سين في قمته متوجا بخوذته ذات القرون ومزوداً بالنقوش والبلطة والسهم ، وهو بقامته التي تفوق قامات المحاربين طولاً ، يطأ بقدميه أعداءه المتساقطين. وقد جعل الفنان نارام سين محطّ الاهتمام في اللوحة كلها ، ولا غرو فهو يشكل بؤرة التكوين الفني كله ، حتى أن كل ما في اللوحة يكاد يبدو وقد استمد منه معناه ومرماه . وتتراءى هذه الحركة الدرامية العنيفة وكأنها على وشك الخروج من إطار اللوحة . ولأول مرة نرى على هذا النقش البارز تعبيراً عن العظمة الخفية للنزعة الأكدية نحو الحياة محاولة اقتحام السماء نفسها ، معبرة في دقة عن موضوع تذكاري ضخم .

وهناك رؤوس لنفر مجهولين منحوتة من أحجار أكثر طواعية ، منها رأس لرجل ملتح معمّم ، وقد عثر عليه في بسمايا (لوحة ٢٠٤) . وما من شك في أنه أحد رؤوس العابدين التي كانت تنحت على وفق التقاليد السائدة في ذلك العصر ، وذلك لما تحمل من تلك السمات المميزة كالعمامة .

غير أنه ثمة تماثيل ترجع إلى ذلك العصر ولكنها لا تحمل سماته المميزة ، مما يصعب معه الحكم بانتمائها إلى العصر الأكدي أو إلى ما بعده أو إلى الأسرة الثالثة في أور أوإلى أسرة « إيسين » ، من ذلك رأس رجل ملتح مضموم الشفتين جاحظ العينين (لوحة ٢٠٥) ، ورأس أحد الآلهة من تلّو (لوحة ٢٠٦) ، وكذلك تمثال لأسد برونزي فاغر فمه البارز الأنياب وقد شبّ فوق لوحة التأسيس (لوحة ٢٠٧) ، وفي النقش المرافق له ما يدل على أنه صبّ في « سوبارتو » التي تقع إلى الشمال من بلاد الرافدين . والراجح أنه يرجع إلى أواسط العصر الأكدي على الرغم مما فيه من ملامح الواقعية التي كانت الطابع المميز لنحاتي تماثيل الحيوان في عصر لارسا . وهذه النظرة الشرسة التي على وجه الأسد تحكي الطابع الديناميكي للفن الأكدي الذي كان يعني بتسجيل نبضات الحياة الغنية بالحركة .

ويتضح لنا التطور الذي لحق بالفن خلال هذا العصر الأكدي العظيم ، والذي وزع على مراحل ثلاث ، من الحفر الدقيق على الحجر خلال هذا العصر ، فوق الأختام الأكدية الأسطوانية والمنبسطة التي وصلت إلينا . وبعد أن فرغ الإخصائيون من جمعها وتصنيفها ودراستها بطريقة منظمة ثبت أن الحفر الدقيق خلال هذا العصر الهام قد اتبع الأسلوب الذي اتبعته الفنون الكبرى المعاصره له . ويمكننا القول بأن القيمة التشكيلية لتجسيم القوام ، وكذا التكوينات الرّخية ، بالإضافة إلى بعض تفاصيل الثياب ، هي التي تميز أختام هذا العهد عن حقبة أور الأولى . وكان موضوع القتال ، وخاصة القبض على العدو من لحيته باليد اليسرى كي يُقرع



٢٠٣ فن أكدي : نصب نارام سين . من الحجر الرملي الوردي . النصف الثاني من الألف الثالثة ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٠٤ فن أكدي : رأس عابد . بسمايا
« بإذن من معهد الدراسات الشرقية
بجامعة شيكاغو »





٢٠٥ فن أكدي : رأس رجل ملتح .
النصف الثاني من الألف الثالثة
ق. م. تللو
« بإذن من متحف اللوفر »



٢٠٦ فن أكدي : رأس إله . من الفخار .
النصف الثاني من الألف الثالث .
تللو « بإذن من متحف اللوفر »

بالدبوس أو الهراوة الممسوكة باليد اليمنى هو الموضوع المستخدم في الأختام الأسطوانية خلال المرحلة الأكدية الثانية . وقد استخدم فن الرّوسميات الأكدي مبدأين من مباديء التكوين الفني ، أحدهما الترتيب الحر غير المترابط ، والآخر هو الترتيب المترابط . وثمة خاتم ممتاز من هذا العهد يطلق عليه خاتم شاركا ليشاري يحوي تكويناً مترابطاً بالأسلوب الكلاسيكي[1] (لوحة ٢٠٨) ، ففوق شريط عريض يرمز لنهر بين جبلين نشهد جاموستين ضخمتين رافعتي الرأس ، تقف كل منهما بمؤخرتها في تجاه مؤخرة زميلتها في وضعة التماثل المتناظر الشبيه بالمرآة ، وتبدو كل منهما وكأنها على وشك أن تشرب من وعاء الماء المتدفق الذي يحمله أمام كل منهما بطل راكع هو جلجامش ، بدا رأسه مواجها . وقد ملأ الفنان الفراغ ما بين قرني كل من الحيوانين بنقش جاء في ثمانية خانات . وتمثل الطبعة كلها تصميماً زخرفياً في أسلوب مترابط ، ومع ذلك فهو متحرر من صرامة العهد السومري التي كانت تلزم الفنان بضغط التكوين ضغطاً صارماً في مساحة محددة ، كما يتميز هذا الخاتم بأنه يشكّل وحدة كلاسيكية تجمع ما بين الصورة والكتابة ، ألا ما أبعد ما قطع ها الخاتم في رحلة تطوره منذ الضغط الصارم « لشريط الأشكال » ، فلقد سعي النحات الأكدي إلى تنوعات يجريها في هذا الطراز المترابط (لوحة ٢٠٩ أ) . وثمة مشاهد صيد من العهد الأكدي اللاحق تظهر فيها الأرض. على شكل موجات طويلة قريبة الشبه بما جاء في لوحة نارام سين ويبدو فيها الرجال والحيوانات وكأنها تندفع بعنف فوق السطح المصور (لوحة ٢٠٩ ب) .

وواضح أن أهم إسهام لفن النحت الأكدي الدقيق على الحجر ليس هو الشكل الذي جاء عليه بقدر ما هو في الموضوع المستخدم . فحتى نهاية حقبة أور الأولى ، لم يضمّن النحاتون رسوم أختامهم صور الآلهة إلا عرضاً ، وإن هم ضمنّوها جاءت في شكل قربان أو نذور أمام الآلهة . على حين نرى في العصر الأكدي مشاهد محفورة مأخوذة عن العالم الأسطوري لكبار الآلهة الذين تغنت الملاحم وقتذاك بمآثرهم ومصائبهم . حقًا لم تقع بين أيدينا أية أغنية ملحمية من العصر الأكدي ، ولم تصل إلينا غير نسخ صيغت في عهود لاحقة طرأ عليها كثير من التغيير بلا شك ، ولذلك فقد نشأت صعوبة كبيرة في المقابلة بين بعض المشاهد الأسطورية الأكدية على الأختام الأسطوانية وبين الأداء اللاحق للملاحم المتأخرة التي عالجت نفس الأساطير . (لوحة ٢١٠ أ ، ٢١٠ ب) .

وقد ترك لنا الأكديون صوراً لجلجامش وصديقه إنكيدو وهما يغالبان الحيوانات المفترسة فيغلبانها في خفة وبساطة[2] . ونرى في هذه الصور جلجامش جاثياً على ركبته وهو يصارع أسداً مهتصراً جسده بين ذراعيه (لوحة ٢١١ أ) ثم نراه واضعاً قدمه على عنق ثور ممسكاً بإحدى يديه العاريتين أحد قرنيه وبالأخرى ساقاً من ساقيه الخلفيتين استعداداً لتمزيقه (لوحة ٢١١ ب ، ٢١١ جـ) .

---

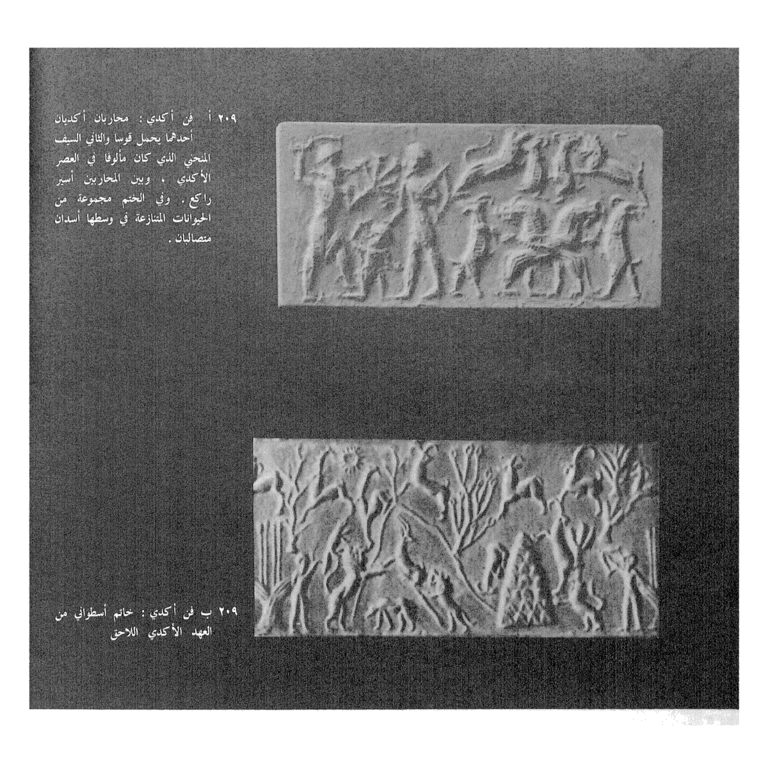
(١) الكلاسيكية هي الالتزام الصارم بأصول وقواعد مقررة في الفن أو الأدب .

(٢) لمورتجات رأي آخر إذ يقول في كتابه « الفن القديم في بلاد الرافدين » : أن من الغريب أن أكثر أشعار الملاحم شهرة وذيوعًا في العالم القديم ، وهي ملحمة جلجامش لم تظهر على أي خاتم وإن كان موضوعها الأساسي – وهو النضال اليائس للبطل وهو ينشد الحياة الأبدية – قد غدا الموضوع الرئيس لكل الأسفار الملحمية الأكدية » .

٢٠٧ فن أكدى : أسد يثب فوق لوحة التأسيس ، وهبه تيسارى ملك أوركيش . من البرونز والحجر . النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م .
« باذن من متحف اللوفر »



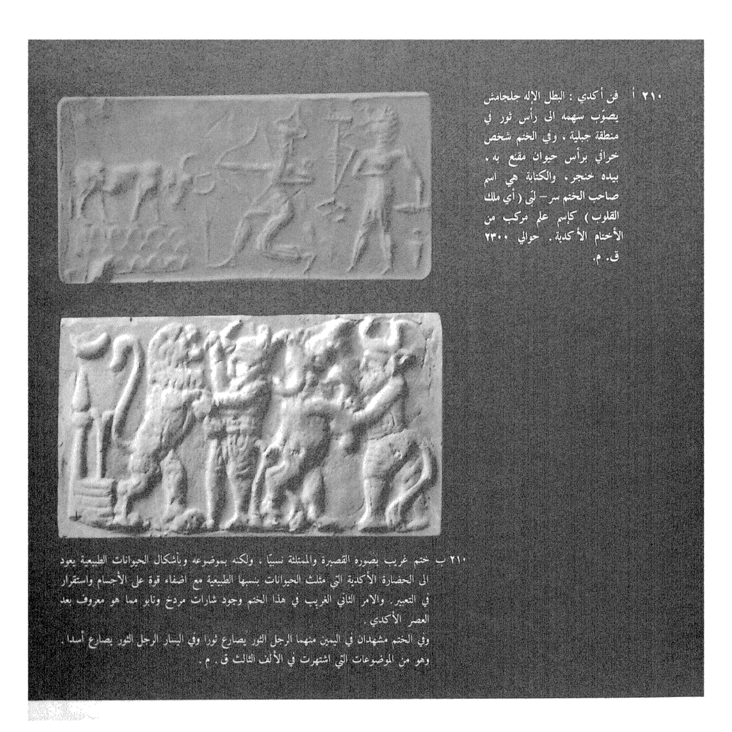
٢٠٨ فن أكدي : خاتم شاركا ليشارى الأسطواني . النصف الثاني من الألف الثالث ق. م. « مجموعة خاصة »



٢٠٩ أ فن أكدي : محاربان أكديان أحدهما يحمل قوسا والثاني السيف المنحني الذي كان مألوفا في العصر الأكدي ، وبين المحاربين أسير راكع . وفي الختم مجموعة من الحيوانات المتنازعة في وسطها أسدان متصالبان .

٢٠٩ ب فن أكدي : خاتم أسطواني من العهد الأكدي اللاحق

هكذا صوّر الأكديون الآلهة وأعمالهم في مجريات حياتهم نقشاً على الأحجار . ولا غرو فلقد دان الساميون بما دان به السومريون من آلهة ، ولم يضيفوا غير استبدالهم أسماءها بأسماء أخرى ، فغدا « أوتو — بابار » إله الشمس الإله شمش ، وأصبحت عشتار ربة الحرب والحب مكان « إنّانا » [إنينا] ، وحل « إيا » محل « إنكي » رب المياه . ومن طبعة الخاتم الأسطواني الذي يصور راعياً بين مخالب نسر ضخم يحلق به في الفضاء ورؤوس القطعان متجهة نحو السماء مشدوهة لما ترى ، نستطيع أن نتعرف على أسطورة الراعي إيتانا وصعوده إلى السماء (لوحة ٢١٢) ، وإن كنا نعجز عن تبين ما يدل عليه النقش الذي يصور إلها على عربة

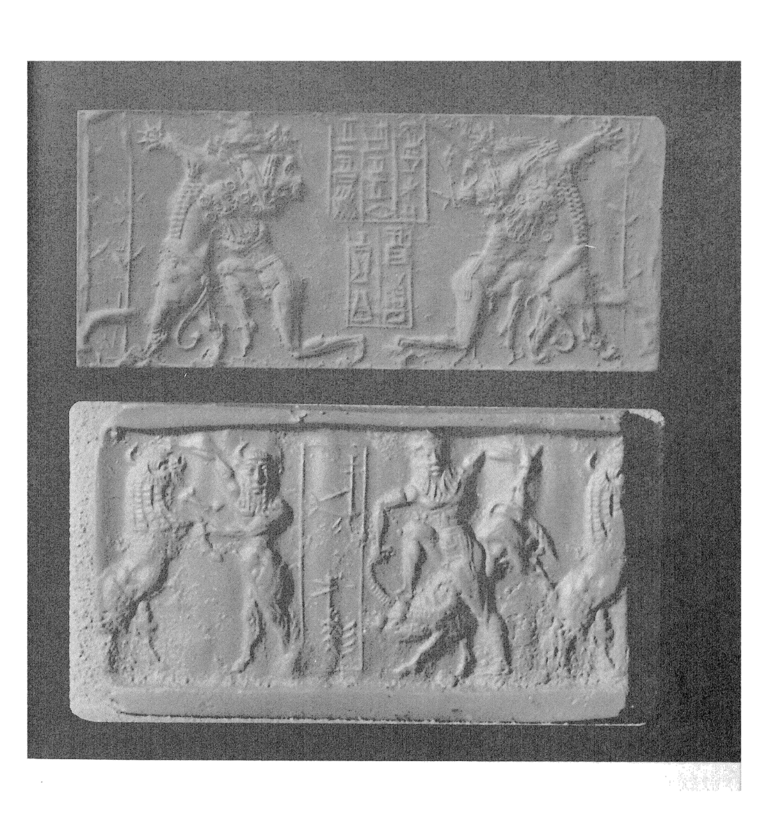


٢١٠ أ فن أكدي : البطل الإله جلجامش يصوّب سهمه الى رأس ثور في منطقة جبلية ، وفي الختم شخص خرافي برأس حيوان مقنع به ، بيده خنجر . والكتابة هي اسم صاحب الختم سر – لبّي (أي ملك القلوب) كإسم علم مركب من الأختام الأكدية . حوالي ٢٣٠٠ ق . م.

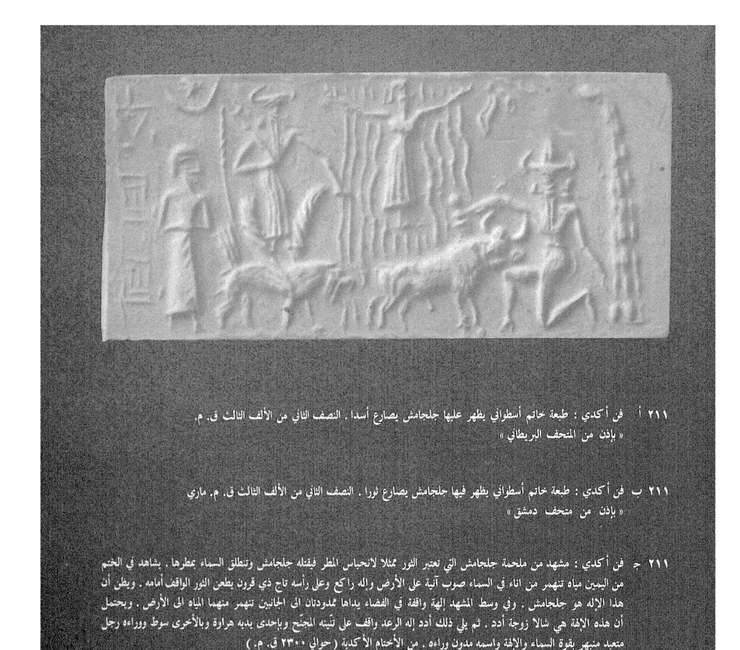
٢١٠ ب ختم غريب بصوره القصيرة والممتلئة نسبيًا ، ولكنه بموضوعه وبأشكال الحيوانات الطبيعية يعود الى الحضارة الأكدية التي مثلث الحيوانات بنسبها الطبيعية مع اضفاء قوة على الأجسام واستقرار في التعبير . والامر الثاني الغريب في هذا الختم وجود شارات مردخ ونابو مما هو معروف بعد العصر الأكدي .
وفي الختم مشهدان في اليمين منهما الرجل الثور يصارع ثورا وفي اليسار الرجل الثور يصارع أسدا .
وهو من الموضوعات التي اشتهرت في الألف الثالث ق . م .

يجرها أسد مجنح فوق ظهره امرأة عارية تلوّح بالبرق وهي تلتفت إلى رجل من رجال الدين يقدم شراباً للآلهة (لوحة ٢١٣ أ ، ب) ، كما نعجز أيضاً عن تفسير ما يدل عليه المشهد الذي يصور الإله آنو جالساً فوق جبل يخرج منه أوز يبعث أمواجاً تعلوها ربات حاملات أشجاراً ، وثمة إله ذو لحية وقد أمسك حربة طويلة (لوحة ٢١٤ أ ، ب) .

وهذه الأمثلة الكثيرة المتشابهة تدل ولا شك على حرص الفن الأكدي على الأداء المعبر وتمثيل الفكرة ، كما تدلنا على انتعاش الدين وعلى أن الناس كانوا يستلهمونه ما يفيض عليهم من شؤون حياتهم وما يدور بخلدهم .



وعلى حين عنيت الفنون الدقيقة وحدها بالفكرة الدينية كان فن النحت مقصوراً على تماثيل العابدين ولم يترك لنا غير تمثال لإلهة واحدة هي الربة إنّانا . وثمة أختام كثيرة أسطوانية ومنبسطة تحمل صور الآلهة في وضعات أشبه بوضعات البشر تفيض بالحركة والنشاط ، وهي لا شك تدلنا على أنه كانت ثمة قواعد مرسومة في تصوير الآلهة .



٢١١ أ فن أكدي : طبعة خاتم أسطواني يظهر عليها جلجامش يصارع أسدا . النصف الثاني من الألف الثالث ق. م.
« بإذن من المتحف البريطاني »

٢١١ ب فن أكدي : طبعة خاتم أسطواني يظهر فيها جلجامش يصارع ثورا . النصف الثاني من الألف الثالث ق. م. ماري
« بإذن من متحف دمشق »

٢١١ ج فن أكدي : مشهد من ملحمة جلجامش التي تعتبر الثور ممثلا لانحباس المطر فيقتله جلجامش وتنطلق السماء بمطرها . يشاهد في الختم من اليمين مياه تنهمر من اناء في السماء صوب آنية على الأرض وإله راكع وعلى رأسه تاج ذي قرون يطعن الثور الواقف أمامه . ويظن أن هذا الإله هو جلجامش . وفي وسط المشهد إلهة واقفة في الفضاء يداها ممدودتان الى الجانبين تنهمر منهما المياه الى الأرض . ويحتمل أن هذه الإلهة هي شالا زوجة أدد . ثم يلي ذلك أدد إله الرعد واقف على تنّينه المجنّح وبإحدى يديه هراوة وبالأخرى سوط ووراءه رجل متعبد منبهر بقوة السماء والإلهة واسمه مدون وراءه . من الأختام الأكدية (حوالي ٢٣٠٠ ق. م.)

ولكن سرعان ما عصفت الأحداث بالمملكة الأكدية وعمتها فوضى متلاحقة تعاقب فيها الملوك عجلين لا يكاد يستقر منهم واحد على عرشه حتى ينزعه من صلبه غيره ، وإذا هي بهذا تصبح لقمة سائغة لغزو أجنبي . وانتهز البدو الجوتيون ما انتهى اليه الأكديون من فوضى واضطراب وسلبوهم كل ما في أيديهم ، ورحب السومريون بسادتهم الجدد غير آسفين على سادتهم الساميين .

٢١٢ فن أكدي : طبعة خاتم أسطواني تبين أسطورة ايتانا . النصف الثاني من الألف الثالث ق. م. ماري . « بإذن من متحف برلين »



٢١٣ أ فن أكدي : خاتم من الصدف يظهر فيه موكب مقدس . النصف الثاني من الألف الثالث ق. م. « بإذن من مكتبة پيير پونت مورجان »

٢١٣ ب فن أكدي : خاتم أسطواني يظهر في وسطه إله على ظهر تنين أو غول مجنّح . والى اليمين ربّان متقابلان يختلفان بلباس الرأس ذي القرون . والى اليسار رب آخر يمسك بذيل الرجل الثور وقرنه . حوالي ٢٣٠٠ ق. م.



٢١٤ أ فن أكدي خاتم منبسط من الحجر الأبيض يظهر فيه مشهد مقدس للإله أنو. النصف الثاني من الألف الثالثة . ماري
« بإذن من متحف دمشق »



٢١٤ ب إله جالس على كرسي وبيده كأس وأمامه شخص يجر أفعوانين ووراءه بطل يحمل حيوانا أصطاده ، وفي اليسار شخص أمامه قرد . يحتمل أن يكون من سوسه. حوالي ٢٠٠٠ ق. م.

٨

السومريون الجدد
٢٢٨٥-٢٠١٦ ق.م

البعث السومري الأكدي

ما ان تراخى بأس أسرة سرجون وجيشها ، حتى تدفقت قبائل الجوتيون الهمجية الذين طالما هددوا الامبراطورية ، وانحدروا من جبال العراق الشمالية الشرقية صوب أكد مخربّين المدن والمعابد ، وتملكوا زمام السلطة ولم ينج من سيطرتهم إلا الجزء الجنوبي من بلاد ما بين النهرين . وفي هذا المكان على وجه التحديد – بعد انهيار الأمبراطورية الأكدية – بدأ البعث السومري الذي ضرب بجذوره الى عهد سومر فيما قبل الأكديين ، بينما استمر الملوك الجوتيون – في شمال البلاد – في محاولتهم لبناء شكل ما للإمبراطورية .

وقد أفاد الجوتيون من خيرات البلاد ولكنهم عجزوا عن فرض سلطة قوية مركزة على مدى قرن كامل من الزمن انتهى باستقلال المدن السومرية الكبيرة مثل أوروك ولجش ، وطردها للجوتيين . وهكذا ظهر السومريون الجدد فقبضوا على زمام الأمر ولكنهم لم يمسوا آثار التقدم الفني والحضاري الذي حققه الأكديون خلال قرنين ، وحمل الفن السومري الجديد ملامح التحرر والتقدم .

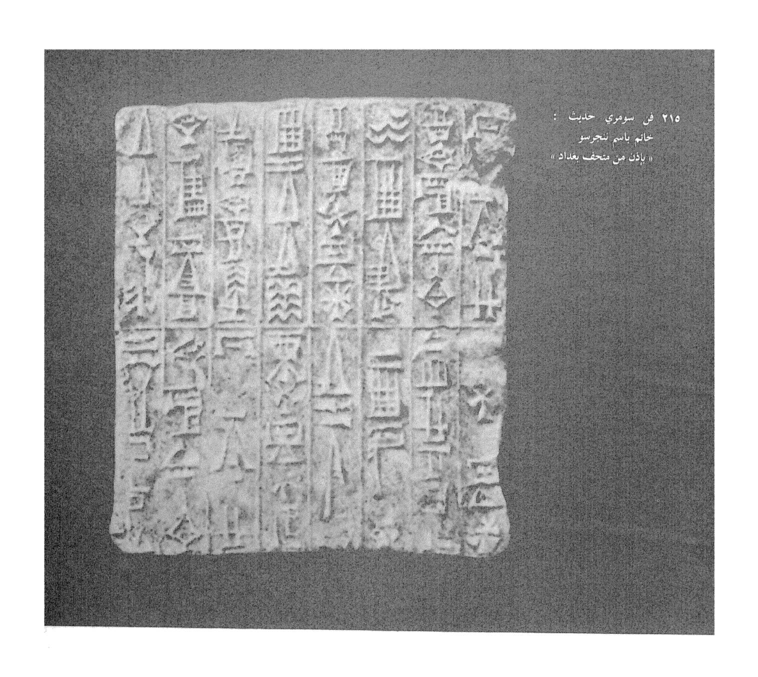
وكانت حركة إحياء المفاهيم والأشكال السومرية القديمة في مجالات الدين والسياسة وإدارة الدولة حركة أصيلة ، وذلك خلال الفترة التي سبقت الانتصار على الجوتيين وهزيمتهم على يد « أوتوهيجال » في مدينة ننجرسو « تلّو» تحت حكم أوربابه أمارسين وشوسين وجوديا . وقد بلغت حركة الإحياء ذروتها تحت حكم أورناموو شولجي وشوسين ملوك الأسرة الثالثة في أور ، ولو أن العناصر الأكدية القديمة قد أصبحت تدريجيا جزءا لا ينفصل عن الحضارة السومرية الجديدة .

وقد فرضت أور سيطرتها بين عامي ٢١٢٤ و٢٠١٦ على بلاد الرافدين وتركت أسماء ملوكها الخمسة على قوالب اللبن التي كانت تحمل الأختام الملكية المحتوية نصوصا قصيرة أو تعليقات موجزة ، والتي كانت توضع بعد ذلك في الأفران لتحرق وتكتسب صلابة (لوحة ٢١٥) . واهتم السومريون الجدد « بالزقورات » التي لم يدخل عليها الأكديون أي تعديل ، كما عملوا على توسيع هذه الزقورات وتطويرها ، فحفلت بها جميع المدن السومرية في عهدهم الذي تميز بالاستقرار ، وأخذت هذه الزقورات شكل هرم سقارة المدرج من الخارج وان اختلفت عن الأهرامات في تصميمها الداخلي . فعلى حين كانت الأهرامات مقابرا ، كانت الزقورات معابدا ومدارج يهبط الآلهة على قممها ويستقرون في قاعدتها . وما تزال المدن السومرية – عدا لجش – عامرة بهذه الأكوام الهائلة التي تمثل بقايا هذه الزقورات والتي كان المستكشفون الأوائل يرون في كل منها بقايا لبرج بابل الذي ورد ذكره في التوراة (لوحة ١٤) . وقد أطلق اسم « بيت الأفلاك السبعة » على زقورة بورسيبا (برص نمرود) فقد كانت تتكون من سبعة طوابق يحمل كل منها اللون الذي يرمز الى أحد الكواكب السبعة : فكان الطابق الأول أسود اللون رمزا لزحل ، والذي يعلوه أبيض بلون الزهرة ، ويعلوه طابق المشتري الأرجواني ثم طابق عطارد الأزرق ، ثم طابق المريخ القرمزي ، يتلوه طابق القمر الفضي ، ويتألق في القمة طابق الشمس بلونه الذهبي ، وكان كل طابق يشير في الوقت نفسه الى أحد أيام الأسبوع . ولعل الزقورة بالسلم الصاعد الذي يحيط بها هي تجسيد للرؤيا التي رآها يعقوب حين خرج – كما يقول سفر التكوين – من بئر سبع قاصدا حرّان وأوى ساعة غروب الشمس الى مكان أخذ منه حجرا وضعه تحت رأسه واضطجع وغلبه النوم فرأى حلما واذا هو يرى سلما قائما على الأرض ويمس رأسه السماء ، وملائكة الله صاعدة هابطة عليه .

وإذا عرفنا أن هذا المبنى الضخم كان يشاد من قوالب من اللبن لا تزيد ضلع الواحد منها عن أربعين سنتيمترا أدركنا مدى الجهد الذي كان يتطلبه صنع ملايين القوالب ثم صفها صفوفا . وليس من شك في أن المهندسين والبنائين قد نجحوا في حل العديد من المشاكل مما ضمن لأعمالهم البقاء والثبات . وها هي ذي زقورة أور صامدة تغالب أربعة آلاف عام بما فيها من عبث الأيدي وصروف الزمن القاسية (لوحة ٢١٦ و٢١٧ و٢١٨) .

وقد أقام السومريون الجدد إلى جانب الزقورات قصورا ودورا ومقابر فيها الدليل على قدرتهم على الإنشاء والتعمير (لوحة ٢١٩ و ٢٢٠) ويتجلى ذلك في مقبرتي الملكين شولجي وامارسين بدرجهما الهابط الى أعماق المقبرتين المشيدتينَ من اللبن وبأبوابهما المعقودة ، وقد نهبت محتوياتهما قبل الكشف عنهما (لوحة ٢٢١) . كما يتجلى في المبنى الذي أقامه تحت الأرض في تلّو الملكان الكاهنان أور ننجرسو وأوكية ولعله كان مقبرة . ومع ما تعرض له من نهب وتخريب فقد عثر فيه على مئات من القرابين كالتماثيل الصغيرة والأختام الأسطوانية التي كان الحجاج يضعونها في الممر الرئيسي تعبيرا عن إخلاصهم (لوحة ٢٢٢) .

وقد ازدهر النحت كذلك في عصر السومريين الجدد وتميزت به لجش التي أصبحت رائدة للنحت كمًّا وكيفا خلال قرن كامل من الزمن ، ويرجع ذلك الى رجل واحد هو « جوديا » الغريب الذي ظل نحوا من خمسة عشر عاما يرفض حمل لقب الملك مكتفيا بلقب « انسي » أي الكاهن الذي يلي الملك في منصبه ويتولى المهام السياسية والدينية معا . وقد جعل جوديا [أوكودا] من مدينته منتجعا ثقافيا فريدا وملأ قصورها ومعابدها

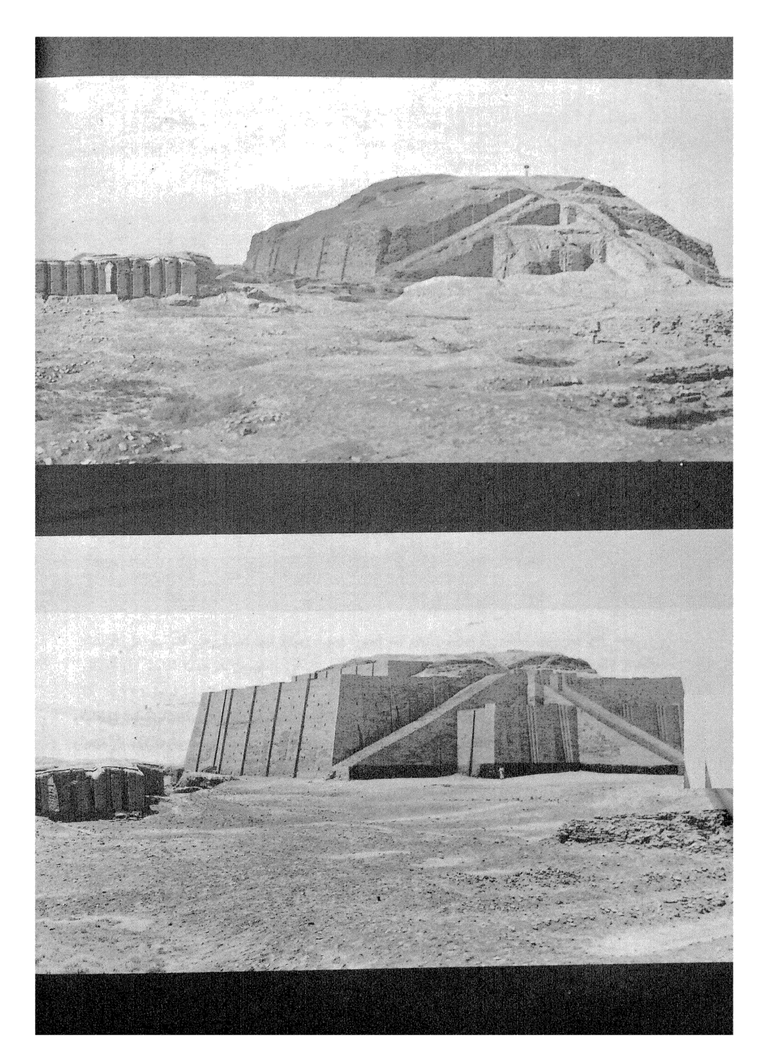


٢١٥ فن سومري حديث : خاتم باسم ننجرسو « بإذن من متحف بغداد »

ومرافقها العامة بالتحف الفنية وخاصة بتماثيله التي تعد أروع مجموعة نحتت بإشراف رجل واحد وفي مدينة واحدة[1] . وكان جوديا حريصا على أن يصور في الكثرة من تماثيله واقفا ومضموم اليدين في جميعها ، ماثلا بين يدي الآلهة في تواضع المواطنين البسطاء وان بدا واثقا الثقة كلها (لوحة ٢٢٣) ، مرتديا ثيابا كثياب الرهبان ، تكشف عن الكتف والذراع (لوحة ٢٢٤) ، ونحتت اليدان ممشوقتين وأظافر أصابعهما أدق ما تكون على حين نحتت القدمان في غلظ ملحوظ .

---

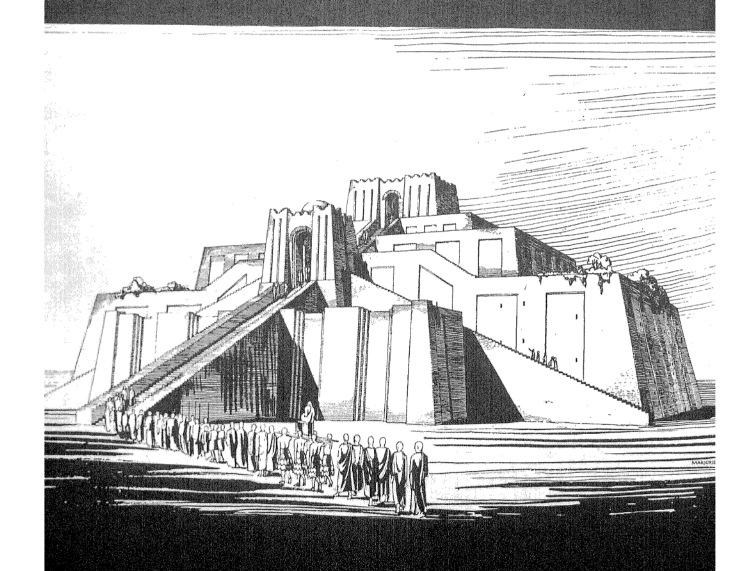
(١) قد يحس المشاهد المعاصر ببعض الملل والنفور من تأمل تماثيل جوديا الثقيلة التي لم تلق العناية الكافية من الفنان ، غير أن هذا لا ينفي عنها أهميتها التاريخية والتشكيلية .



٢١٦ فن سومري حديث : زقورة من الأسرة الثالثة. القرن ٢٢ - ٢١ق.م.
أور
«بإذن من مديرية الآثار العامة العراقية»

٢١٨ منظر عام لزقورة أور (البرج المدرج) قبل أعمال الترميم والصيانة الأثرية ، وتعد أكمل برج مدرج معروف من الحضارة السومرية شيدها أور نمو (٢٠٥١ - ٢٠٣٤ ق. م.) وأعاد بناءها نبونائيد (٥٥٥ - ٥٣٩ ق. م.)

٢١٧ منظر تخيلي تخطيطي لزقورة أور



٢١٩ فن سومري حديث : « الطريق الهادىء » في إحدى المناطق السكنية . القرن ٢٢ – ٢١ ق. م. أور . « بإذن من المتحف البريطاني »

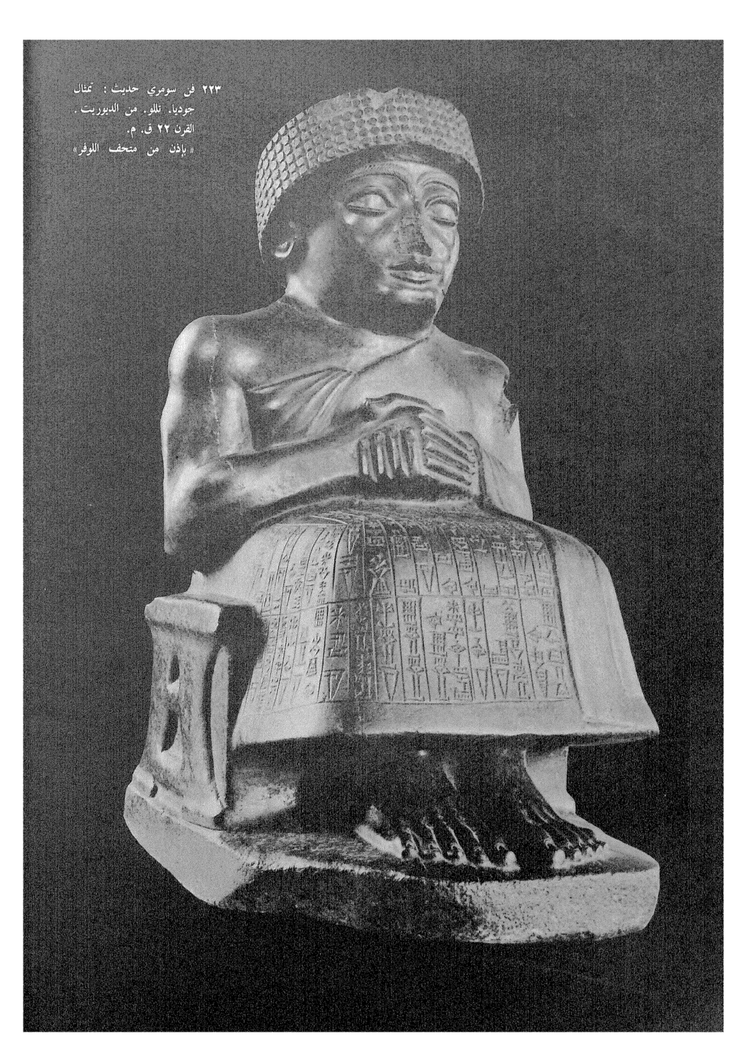


٢٢٠ فن سومري حديث : طريق « أبانا الذي » أحد المناطق السكنية . « بإذن من المتحف البريطاني »



٢٢١ فن سومري حديث : مقبرة بور
-سين . درج مؤدي الى المقابر.
القرن ٢١ - ق. م.
«باذن من المتحف البريطاني»

٢٢٢ فن سومري حديث : مصلى پا صاج بإحدى المناطق السكنية القرن ٢٢ - ٢١ ق. م. «باذن من المتحف البريطاني»



٢٢٣ فن سومري حديث : تمثال جوديا. تللو. من الديوريت. القرن ٢٢ ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر»



٢٢٤ فن سومري حديث : جوديا
المهندس . من الديوريت .
القـرن ٢٢ ق . م . تللو
« بإذن من متحف اللوفر »

وقد سقطت رؤوس بعض هذه التماثيل ثم كشف عن بعضها مثل الرأس « المعمّم » الذي سمي كذلك قبل أن يعرف أنه رأس جوديا ، والذي يتميز بدقة في التعبير على الرغم مما أصابه من تشويه ، وتؤكد نظرات عينيه المستقرة ووجنتاه البارزتان وذقنه المدبب وشفتاه الرقيقتان إصراره على ألا يُرد له أمر ، وهو ما تردده النقوش على أختامه أو تماثيله (لوحة ٢٢٥) .

وقد ظهر جوديا في جميع تماثيله – على حقيقته – قصير القامة ، غليظ العنق قصيرها ، حتى أن رأسه ليبدو وكأنه مغروس بين كتفيه ، وحرص النحاتون على مراعاة سنّه فنحتوا له تماثيل تصوره في مختلف مراحل عمره بين الخامسة والعشرين والأربعين (لوحة ٢٢٦ ، ٢٢٧) .

ولقد عثر على بعض التماثيل لرجال صلع الرؤوس يشبهون الى حد كبير رؤوس جوديا الواردة في النقوش البارزة مما دفع بالخبراء الى نسبتها اليه ، وبصفة خاصة تلك الرأس المدعوة بالرأس البيضاء في برلين (لوحة ٢٢٨) .

وليس في تماثيل جوديا إهليلج باسم من أهداها فحسب ، – كما كانت الحال في بعض التماثيل السومرية الأكدية القديمة – ، بل أن النقوش العديدة التي تغطيها كانت هي أيضا تسرد منجزات الأمير بما كان يتقرب به الى الآلهة راجيا من ورائها أن يظفر باستجابة له في أن يُكتب له الخلود في الحياة الأخرى . وكشفت هذه النقوش عن المقصود من هذه التماثيل ، فهي ليست پورتريهات شبيهة بصاحبها لتسجيل ذكراه للأجيال المقبلة فحسب ، بل كانت بديلا سحريا لمن أهداها تكتسب من بعد حياة مستقلة[1] وأسماء خاصة ، ومن ثم وجب على الناس كافة أن يتقدموا بالقربان لهذا البديل تمكينا له على خدمة الآلهة التي كرس لها نفسه .

وتعيننا مجموعة تماثيل جوديا الحجرية الواقفة والجالسة على تمييز تنوع الأسلوب بين الفنانين ، ولا يمكن تفسير هذه التنوعات بأنها نتاج محارف مختلفة متعددة ، بل الراجح أنها ثمرة تغيير تدريجي في المناخ الفكري ، وبصفة خاصة نتيجة انكماش المظهر السومري البحت لعهد الإحياء وبعث أشد قوة للأفكار والأشكال الأكدية

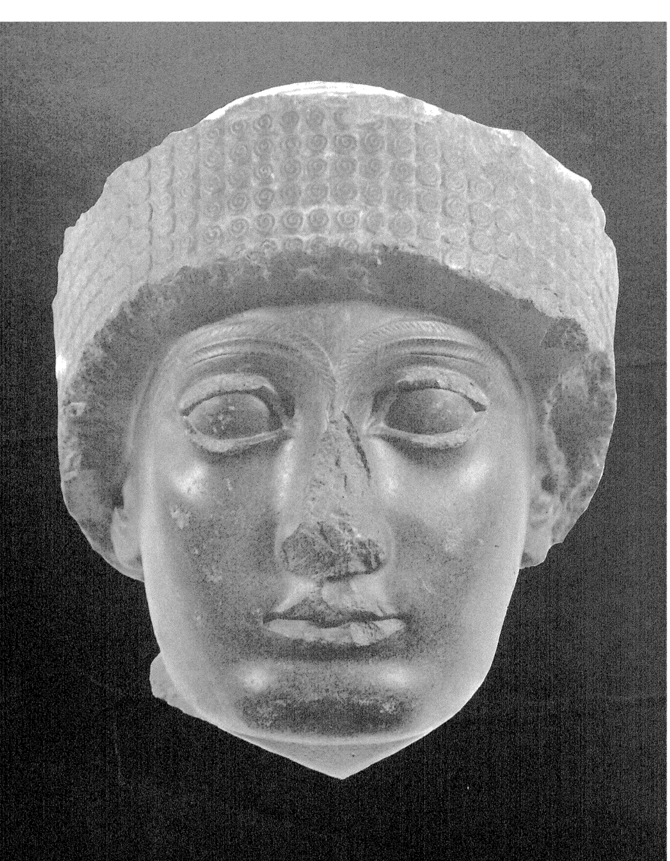
---

(١) جاء في كتاب مورتجات « الفن القديم في ما بين النهرين » صحيفة ٦٣ أن الحياة المستقلة التي يكتسبها التمثال البديل كانت تتأتى عن طريق شعائر فتح الفم . ولعله يعني الشعائر التي كانت تجري على التماثيل الشخصية لجوديا مثلما كانت تجري على تماثيل الآلهة . وليس ثمة دليل يؤيد صحة افتراض مورتجات بأن شعائر فتح الفم كانت تجري على تماثيل الأشخاص .

« ويشرح الاستاذ ليو أوپنهايم في كتابه « العراق القديم » صحيفة ١٨٥ – ١٨٦ هذه الشعائر بقوله : نعرف من المصادر العراقية والمصرية أن تماثيل الشخوص كانت تعدّ وترمم في محارف خاصة بالمعابد ، وكانت تمر بشعائر معقدة بالغة السرية لتحويل المادة الجامدة الخالية من الحياة الى وعاء يستقبل الحضرة الإلهية . وكانت هذه التماثيل – خلال الحفلات الليلية – توهب الحياة وتفتح عيونها وأفواهها حتى تستطيع الرؤية وتناول الطعام ، كما كان الفم يجتاز عملية غسيل ، وكانوا يظنون أن هذه الشعيرة تضفي قدسية خاصة » .

ويبدو مما يقوله أوپنهايم أن تماثيل الآلهة كانت تشكّل بعيون وأفواه مفتوحة ، وتقام حولها شعائر دينية معقدة وسرية ، وكانوا يعتقدون ان الإله ينفخ خلالها شيئا من روحه في تمثاله فيتحول من جسم جامد الى هيكل حي ، كما يشترط في هذه التماثيل أن يكون الفم والعيون مفتوحة كي ترى وتشترك في تناول الطعام أثناء الوليمة المرتبطة بالشعائر .

وقديما مارس المصريون القدامى شعيرة فتح الفم لكي يستطيع المتوفي ان يأكل ويشرب ويتلو الآيات الدينية في العالم الآخر .



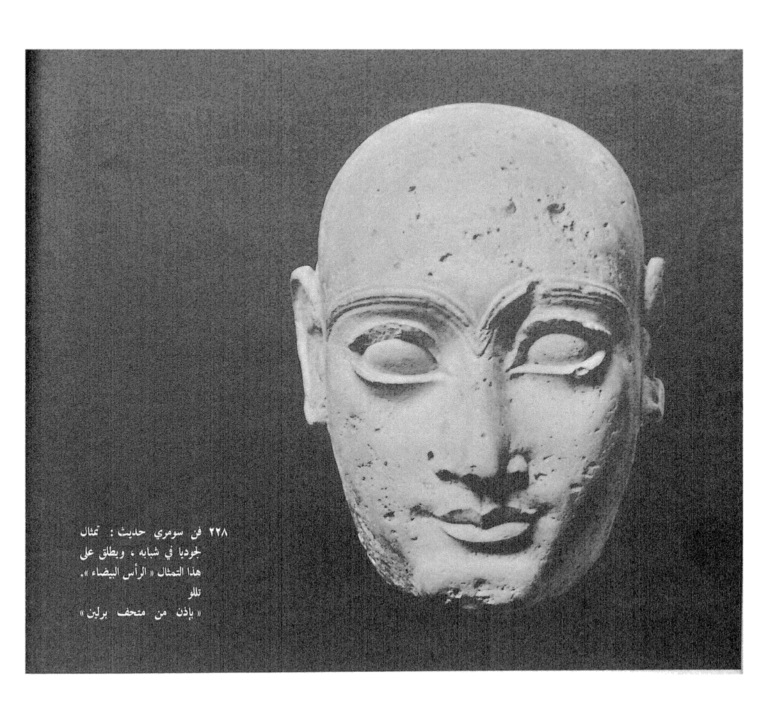
٢٢٥ فن سومري حديث : الرأس المعمم . من الديوريت . القرن ٢٢ ق. م. تللو. « بإذن من متحف اللوفر»

٢٢٦ فن سومري حديث : جوديا .
القرن ٢٢ ق . م. تللو
« بإذن من المتحف البريطاني »





٢٢٧ فن سومري حديث : تمثال صغير لجوديا . تللو
« بإذن من متحف ني كارلزبرج بكوبنهاجن »

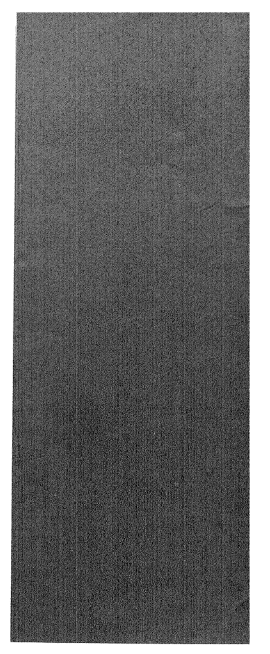


٢٢٨ فن سومري حديث : تمثال لجوديا في شبابه . ويطلق على هذا التمثال « الرأس البيضاء ». تللو
« بإذن من متحف برلين »

القديمة . وقد بدأ هذا التطور في لجش نفسها منذ عهد جوديا وأخذ في النمو في « مملكة سومر وأكد » تحت حكم الأسرة الثالثة في أور ، بينما ظلت التقاليد الأكدية منذ البداية أقوى من التقاليد السومرية في منطقة ديالى وفي ماري وأشور ، وقد ظهر ذلك بوضوح في ميدان الفن .

ويطالعنا تمثال « جوديا حاكم لجش » (لوحة ٢٢٩) وقد حمل في يديه إناء فياضا[١] وهو إناء الخصوبة يفيض منه على الجانبين فيضان ، كل فيض منهما في أربعة خطوط تتموج في حركة تمثل الحياة . وتنتهي المياه

(١) أو المتدفق أو الفوّار.



٢٢٩ فن سومري حديث : تمثال
« جوديا والإناء المتدفق »
« بإذن من متحف اللوفر »

الرقراقة لهذين الفيضين الى آنية على الأرض تتدفق منها سيول أخرى تروي الأرض وتخصبها ، وعلى سطح السيول أسماك تقاوم التيار ، والرداء مزركش الحوافي ينبض بالحياة . وفي إمساك جوديا في هذا التمثال بالإناء ما يجعله في مرتبة الآلهة ، فالإناء رمز الخصوبة صفة الآلهة وحدهم ، ولهذا نرى الإصرار والتصميم وقفا على تلك الوضعة في هذا التمثال ، وهذا ما لا نراه بعد في التماثيل الأخرى للحكام ، إذ لا نراهم إلا في وقفة المؤمنين الخاشعين يعقدون أيديهم في ورع . وما نعلمه عن المثالين أنهم عنوا بإبراز الأيدي مبسوطة وكذا الأقدام العارية والأجسام ، لتبعث تماثيلهم الدهشة والإعجاب بدقة تقنيتها ورونقها وصقلها . وتنم الأردية عن اكتناز الأجساد تحتها ويظهر الكتف العاري بعضلاته البينة في شكل طبيعي لا تثقله مبالغات التماثيل الأشورية . وتبدو النقوش التي تشغل مساحة كبيرة من الثوب وكأنها نوع من التطريز ، لكن غموضها يجعل إدراك معناها عصيًا .

ولم يقتصر التأثير الأكدي على الأسلوب وحده ، ففي عهد جوديا لجأ النحت الى العناصر التصويرية التي نبعت من مملكة أكد القديمة لا سومر القديمة وحدها . وثمة منظر بالنقش البارز فوق قاعدة تمثال صغير لأورننجرسو بن جوديا (لوحة ٢٣٠) يمضي على النهج السومري محتفظا بالبساطة ورشاقة الطبقة السائدة . وفي هذا التمثال عنصر جديد هو زخرفة قاعدته بموكبين لمقدمي الجزية الذين جثوا حاملين سلالا مليئة بالأواني ، ومن المرجح أنهم من الأجانب العيلاميين . وقد حل هذا المشهد الجديد محل مشهد الملك وهو يطأ بقدميه أعداءه ، فقد تُرك الأعداء هنا أحياء يعبّرون عن خضوعهم بتقديم الجزية .

ولم يبق من تماثيل ملوك الأسرة الثالثة في أور إلا بقايا غير ذات أهمية ، بالقياس الى ذلك العدد الضخم من تماثيل جوديا حاكم لجش ، من بينها بقية من تمثال لشولجي أعظم ملوك هذه الأسرة . واذا أخذنا في الحسبان مختلف سماته أمكننا أن نعزوه الى هذه الفترة من حياة أور ولجش وماري وديالى ، وسنلمس فيها أيضا التغير نفسه من الاتجاه السومري البحت الى المظهر الأكدي المتوثب نحو الإحياء والبعث .

وقد نحتت أور كذلك عددا من الرؤوس التي تعد نموذجا للواقعية ، وتصور شبانا في مقتبل العمر ما بين نحيل العارضين ومكتنزه (لوحة ٢٣١) ، وعددا آخر من تماثيل السيدات في ملامح العابدات وثيابهن ، ويشبه أحدها زوجة جوديا في ثوبها المكون من قطعتين والمحلى بشرائط مزخرفة بقلادة متعددة الصفوف وبشعرها الذي يضمه وشاح مثبت بشريط رفيع (لوحة ٢٣٢) .

كذلك نحتت لجش مجموعة تماثيل صغيرة لثيران ذات رؤوس بشرية تجثم هادئة ، تتدلى من وجوهها الضفائر ، وتتوسط ظهورها تجاويف وجدت خالية ، الأمر الذي لا نستطيع معه أن نعرف ما إذا كان ذلك لوضع قنينات العطور والدهون ، أو لكي تثبّت فيها تماثيل الآلهة . وكانت هذه الحيوانات تمثل قوى الخير ، ولا يزال يغيب عنا السر في استئثار لجش بهذا النوع من التماثيل (لوحة ٢٣٣ ، ٢٣٤) .

ولقد ظهرت هذه الثيران من جديد فيما بعد في القصور الأشورية وإن بدت متوثبة ، ساكنة أو متحركة وقد زوّدت بأجنحة .



٢٣٠ فن سومري حديث : تمثال أور نتجرسو. من المرمر. القرن **٢١** ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر »



٢٣١ فن سومري حديث : رأس شاب في مقتبل العمر ربما كان أور ننجرسو من الديوريت . القرن ٢١ ق. م. تللو
« بإذن من متحف اللوفر »





٢٣٣ فن سومرى حديث : ثور ذو رأس آدمى من الستياتيت . القرن ٢٢ ق . م . تللو .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٣٢ فن سومري حديث : السيدة ذات الوشاح (زوجة جوديا). من الستياتيت. القرن ٢٢ ق. م. تللو «بإذن من متحف اللوفر»



٩

وفي عصر السومريين الجدد ازدهر كذلك النقش الخفيف البروز ، وهو ما تشهد به النماذج العديدة التي عثر عليها في لجش وأور على الرغم مما أصابها من بتر وتشويه . وفي أحد النصوص المنقوشة ، يذكر جوديا فخورا أنه أقام سبع مسلات في معبد واحد[1] منها تلك المحفوظة بمتحف برلين (لوحة ٢٣٥) والتي يظهر فيها جوديا عاري الرأس في تواضع يتقدمه الرب « ننجيزيدا » ممسكا بيده ليقدمه الى رب أعلى رتبة من الراجح أن يكون إنكي رب الماء أو ننجرسو رب المراعي . ويصور الجزء الذي بقي لنا من المسلة ماء ينساب عن قرب من مكان الرب الأعلى . ويعبر الفنان عن مكانة الرب ننجيزيدا بإلباسه التاج ذا القرون العديدة والرداء ذا المكاسر وقد تعرت إحدى كتفيه . ويبدو الرب ننجيزيدا بلحية طويلة وقد ظهر خلف رأسه تنين يميز شخصيته . أما الجزء الأيمن من المسلة فيصور ربا جالسا أو ربة جالسة على مقعد قد تكون عشتار ، وهذا لوجود رأس أسد بجوار مقعدها ، وخلفها أحد الأرباب الثانويين الذين يتشفعون .

وقد أمر « أور – نامو » بإقامة لوحة في أور طولها ثلاثة أمتار لتمجيد الإلهين نانا وننجال [أو ننكال] وللإشادة بنصيبه في تشييد الزقورة . وعلى حين ظهرت في لوحات النقش السومرية الجديدة ، العودة إلى أسلوب تقسيم اللوحة الى صفوف ضمانا للوضوح والدقة اللذين حرص عليهما الفن السومري ، – وهو الأسلوب الذي حاد عنه الأكديون ، – احتفظ السومريون الجدد بنهج الأكديين في التبسيط والبعد عن حشد اللوحة بالشخصيات أو الأحداث .

وتصور لوحة أور – نامو الملك مرتين في وضعتين متقابلتين وهو يؤدي طقوس سكب الشراب على جذع شجرة منبثقة داخل إناء مرتفع أمام الإلهة ننجال قرينة نانار إله القمر الى اليسار من اللوحة ، وأمام الإله نانار الى اليمين من اللوحة ، وتشارك إحدى الربات برفع ذراعيها متوسلة تارة للإله وتارة للإلهة . ومن الجائز أن يكون الفنان قد أراد بهذا التكرار ، أن يبرز الإلهين الجالسين أحدهما مقابل الآخر بينا يؤدي الملك الطقوس أمامها مجتمعة (لوحة ٢٣٦ أ ، ب) .

كذلك صور السومريون الجدد الآلهة برفقة البشر في جميع المشاهد الدينية على نحو لم يكن معهودا من قبل . واهتم الفن بإبراز العلاقات بين الآلهة والبشر ، بعد أن أصبح أمر الدين بين الانسان وربه ، وتضاءل نصيب

---

(١) على الرغم من ذكر جوديا أنه أقام سبع مسلات إلا أنه في واقع الأمر أقام ست مسلات فقط ، ومن ثم فإن ذكر العدد ليس هو المقصود .

الكهنة لا سيما بعد أن غدا بعض الملوك شخصيات مقدسة مفوضين من قبل الآلهة لتنفيذ أوامرهم على الأرض . وقد حذا السومريون حذو الأكديين الذين ألّهوا ملكهم نارام سين بوضع التاج ذي القرنين على رأسه ، وحمل شولجي في حياته لقب « الإلهي » الذي منحه أهل لجش لجوديا بعد وفاته .

ومع انتشار تصوير الآلهة في صور البشر ، فإن اللغة الرمزية لم تختف ، وظل المثالون ينحتون ثيرانا بوجوه آدمية ، ويصنعون لوحات من النقش البارز تصور أخطمة أسود تزين حوضا وأخرى تجمّل دبوس جوديا ، ونرى اللغة الرمزية أوضح ما تكون في النقش البارز على سطح كأس جوديا الحجري حيث يلتف ثعبانان على عصا منتصبة وقد أطلا برأسيهما من فوق قمتها كأنهما يشربان من الكأس الشعائري الذي يحرسه من الجانبين تنّينان مجنّحان يمسكان بأرجلهما الأمامية عمودا ينتهي بحلقة في أعلاه (لوحة ٢٣٧ ، ٢٣٨) .

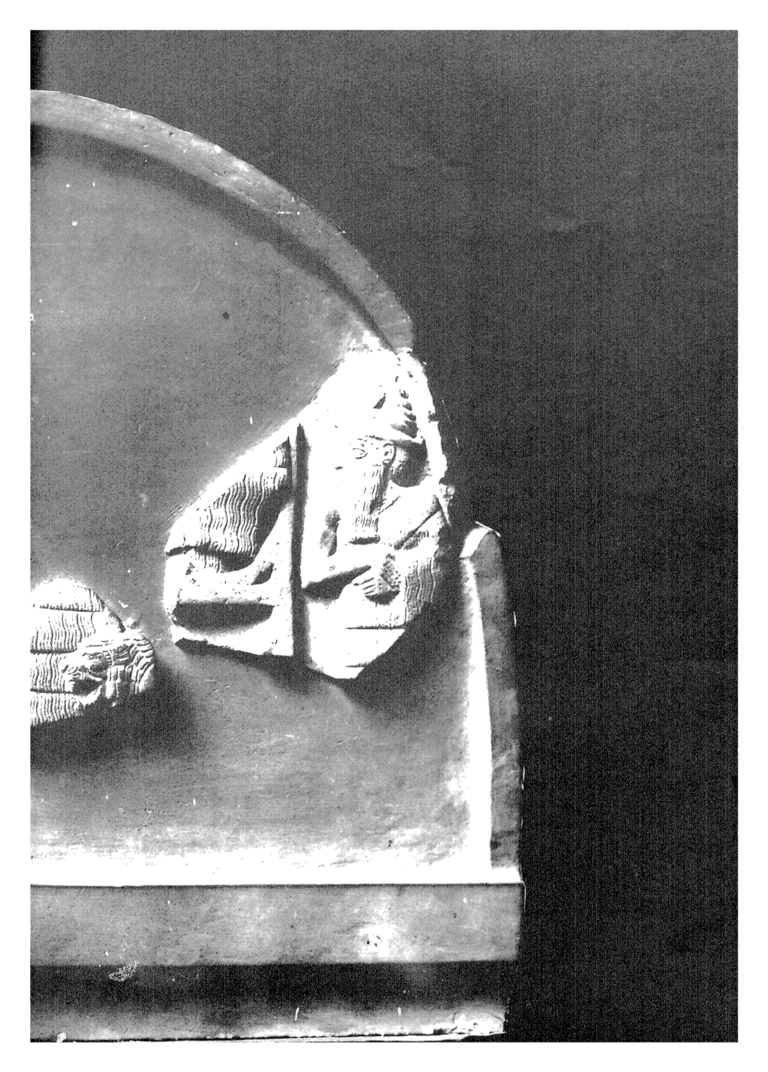
كذلك برع السومريون الجدد في صياغة المعادن ، فصنعوا منها الأدوات والأسلحة ، وصبوا تماثيل صغيرة من البرونز تودع أسس الأبنية حماية لها ، وجعلوها مدببة الأطراف كالمسامير يضعونها في أركان المبنى وتحت عتبات الأبواب لتدق قوى الشر الى الأرض ، فلا تفلت منها وتؤذي السكان ، ونحتت على هيئة إله جاث يغرس مسمارا ، أو حاملة سلة ، أو ثور جاثم (لوحة ٢٣٩) .

وقد كشف عن عدد كبير من هذه التماثيل في لجش وأور والوركاء ونفّر وسوسه الإيرانية التي كانت خاضعة أيامها لسومر ، وهو ما يؤكد اعتقاد السومريين في أن إقامة المباني من الأعمال المحفوفة بالأخطار ، لما قد تثير من قوى شريرة إذا لم تحط بعوذات واقية ، وهذا لا شك أهون مما كان عليه غيرهم من التضحية بطفل أو ذبيحة . ولعل هذا الخوف هو سر إيداع بعض النقود التي تحمل على وجهيها عام البناء أو بعض الأوراق المكتوبة ، ولعل في وضع حجر الأساس اليوم صلة بهذا الذي كان معمولا به في الماضي .

وقد ترك السومريون الجدد عددا كبيرا من الدمى الفخارية التي تجسد آلهة مثل إنكي رب المياه وجولا ربة الصحة وشخصيات أسطورية مثل جلجامش وإنكيدو (لوحة ٢٤٠) ، والمارد خومبابا ، كما تركوا نقوشا بارزة لزوج ينظر الى زوجته في حنان ، أو لأم ترضع طفلها ، أو لشخص يحمل جديا صغيرا يقدمه قربانا أو لمحارب يحمل في يده بلطة ، أو لعابد (لوحة ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤) . وهكذا أمكننا التعرف على تفاصيل الحياة الخاصة وأحوال المعيشة في المدينة . ولا شك في أننا نجد في بعض هذه التماثيل الصغيرة والدمى الفخارية صورة من أصنام التوراة المدعوة « تيرافيم » ، التي جاء ذكرها لأول مرة في الحديث عن يعقوب وراحيل وهما يفرّان من لابان : « فقام يعقوب وحمل أولاده ونساءه على الجمال وساق كل مواشيه وجميع مقتناه الذي كان قد اقتنى ، مواشي اقتنائه التي اقتنى في فدان آرام . ليجيء الى اسحاق أبيه في أرض كنعان . وأما لابان فكان قد مضى ليجز غنمه . فسرقت راحيل أصنام أبيها . وخدع يعقوب قلب لابان الآرامي إذ لم يخبره بأنه هارب فقد رحلت زوجة البطريك حاملة معها تيرافيم أبيها أي أصنام الأسرة »[1]

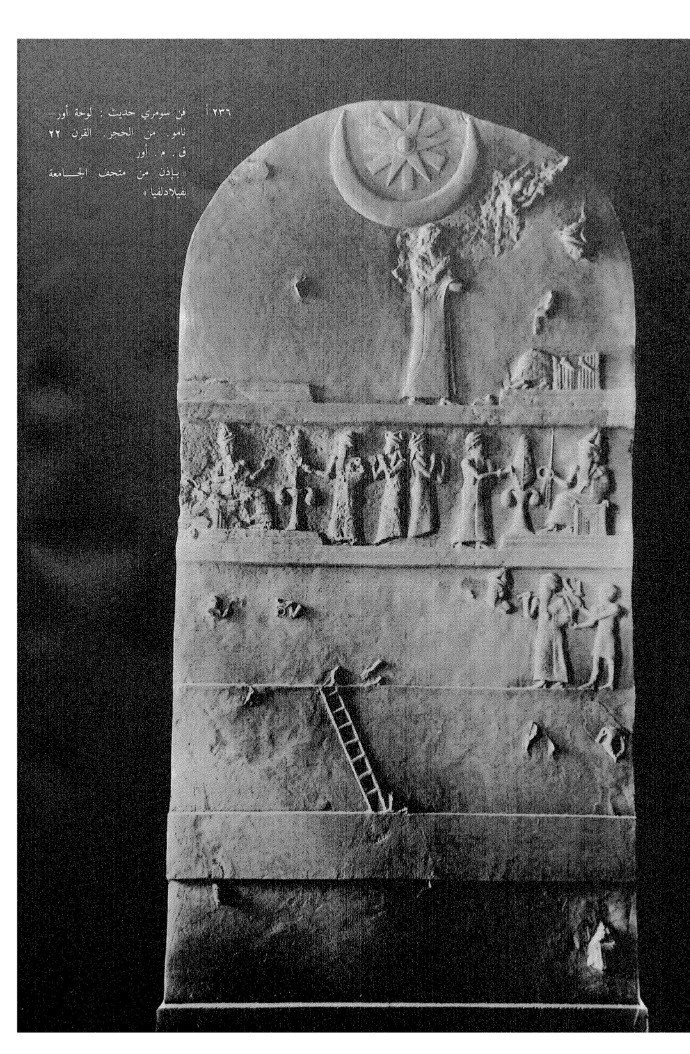
---

(١) سفر التكوين : ٣١ ، ١٧ – ٢٠

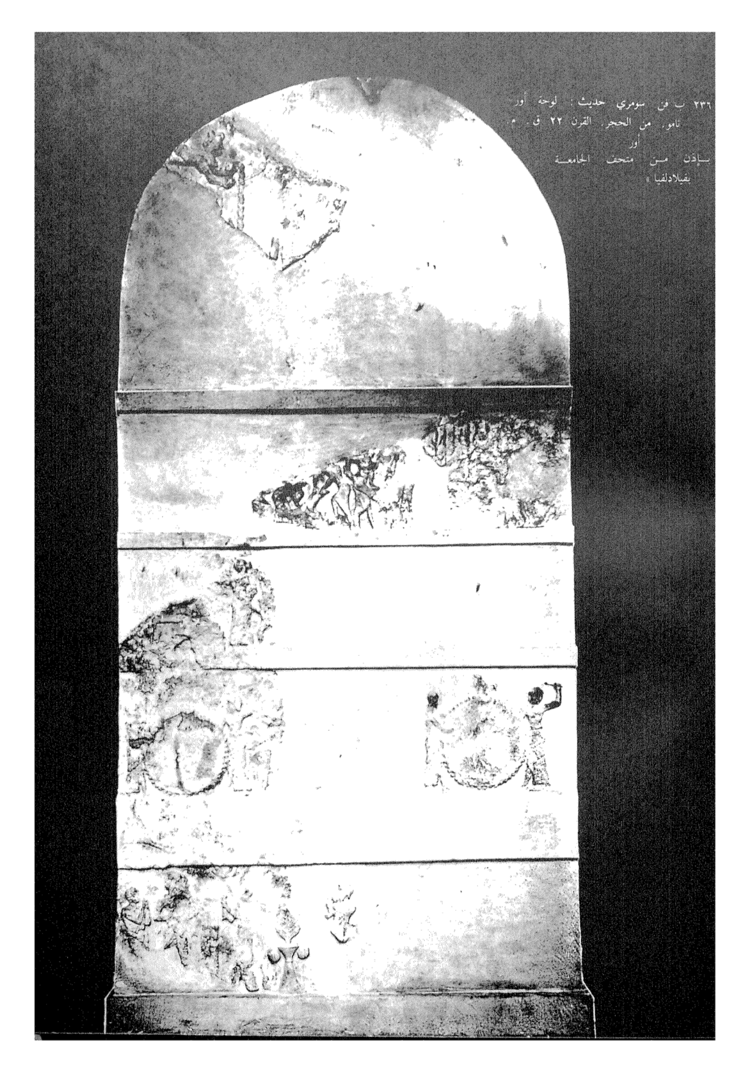




٢٣٥ فن سومري حديث : مسلة جوديا – الباتيسي يقدمه نينجيزدا . القرن ٢٢ ق . م .
« بإذن من متحف برلين »



٢٣٦ أ فن سومري حديث : لوحة أور-نامو. من الحجر. القرن ٢٢ ق . م . أور
« بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »



٢٣٦ ب فن سومري حديث : لوحة أور-نامو، من الحجر، القرن ٢٢ ق. م.
أور
بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

الفن الراقي – أناهيد – ١٥سيسرو – رقم

٢٣٧ فن سومرى حديث : كأس جوديا الشعائرى . من الحجر . القرن ٢٢ ق . م . تللو
« باذن من متحف اللوفر »

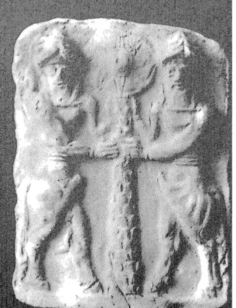
٢٣٨ فن سومرى حديث : كأس جوديا الشعائرى . من الحجر . القرن ٢٢ ق . م . تللو
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٣٩ فن سومرى حديث : تمثال تأسيس صغير . اله يجثو ويدق وتدا . من البرونز . القرن ٢٢ ق . م .
« باذن من متحف اللوفر »









٢٤٠ فن سومرى حديث : تمثال إنكيدو رفيق البطل السومرى جلجامش . دمية فخارية
« بإذن من متحف اللوفر »

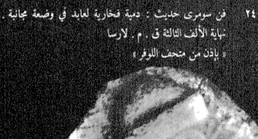


٢٤١ فن سومرى حديث : دمية فخارية . حامل الجدى .
« بإذن من متحف اللوفر »



٢٤٢ فن سومرى حديث : دمية فخارية لامرأة ترضع طفلا .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٤٣ فن سومرى حديث : دمية فخارية لعابد في وضعة مواجهه نهاية الألف الثالثة ق . م . لجش (تللو)
« بإذن من متحف اللوفر »

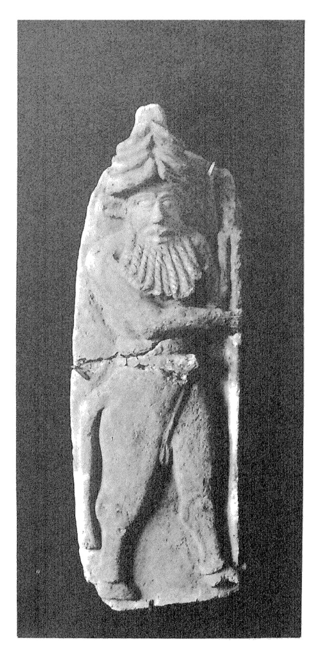


٢٤٤ فن سومرى حديث : دمية فخارية لعابد في وضعة مجانبة . نهاية الألف الثالثة ق . م . لارسا
« بإذن من متحف اللوفر »









٢٤٦ فن سومرى حديث : دمية فخارية لانكيدو رفيق البطل السومرى جلجامش (٢٠٠٠ ق . م .) أور « باذن من متحف العراق ببغداد »



٢٤٥ فن سومرى حديث : دمية فخارية لامرأة عارية . أوائل الألف الثانية ق . م .

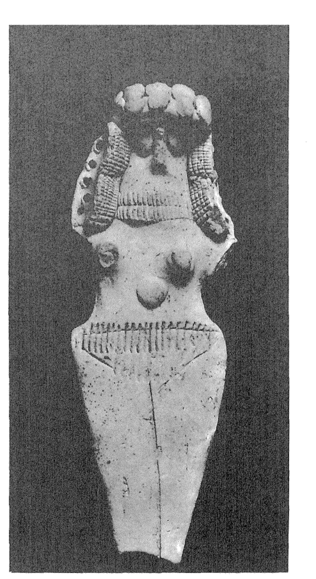
كانت هذه الأصنام أوالدمى الفخارية صغيرة في حجمها لا تتجاوز ١٥ × ٢٠ سم في المتوسط (لوحة ٢٤٥) ، وان كانت هناك بعض أصنام كبيرة نوعا ، منها دميتان اكتشفتا في أور ، تمثل إحداهما إنكيدو رفيق جلجامش والأخرى ربة تمسك إناء يتدفق منه الماء (لوحة ٢٤٦ ، ٢٤٧) . ولم يترتب على استخدام القوالب زوال فن النحت التشكيلي ولكنه غدا أندر وأغلى ثمنا ، لا سيما وأن الكثير من المنحوتات دخلت في عداد القطع الفريدة كتمثالي لجش الذي يصور أحدهما شيطانا له رأس حيوان يقبض بيديه على عصفور (لوحة ٢٤٨) ، ويصور الثاني فارسا أنيقا معمما يمسك ببلطة في يسراه (لوحة ٢٤٩) . كما وجد في تل أسمر تمثال فريد لامرأة عارية



٢٤٨ فن سومرى حديث : تمثال الشيطان يقبض بيديه على عصفور . من الفخار المشكل . النصف الثاني من الألف الثالثة ق . م . تللو
« باذن من متحف اللوفر »

٢٤٧ فن سومرى حديث : دمية فخارية لربة تمسك باناء يتدفق منه الماء .
« باذن من متحف اللوفر »

(لوحة ٢٥٠) ، وفي لارسا تماثيل صغيرة لأمهات يرضعن صغارهن (لوحات ٢٥١ ، ٢٥٢) . وتعد رأس التمثال الصغير من الفخار لإلهة والتي يرجع تاريخها الى القرن الواحد والعشرين أو الثاني والعشرين آية من آيات الإبداع الفني للسومريين الجدد (لوحة ٢٥٣) . وثمة نوع آخر من الأصنام أكبر حجما يكاد يصل ارتفاعه الى قامة طفل ، يؤكد هذا نص من التوراة يقول أن ميكال زوجة داود ، استطاعت أن تنقذ زوجها بإيداع تيرافيم بدلا منه في سريره ، فأفلت ملك المستقبل من أعدائه لأنهم ظنوا التيرافيم مريضا دثر نفسه بغطاء وأخفى وجهه خشية البرد . ولا بد في هذه الحالة أن حجم الصنم كان أكبر من المعتاد لكي يبدو كأنه جسد إنسان : « فأخذت ميكال التيرافيم ووضعته في الفراش ووضعت لبدة (شعر) المعزى (المعزاة) تحت رأسه وغطته





بثوب . وأرسل شاول رسلا لأخذ داود فقالت هو مريض ، ثم أرسل شاول الرسل ليروا داود قائلا : اصعدوا به الى الفراش لكي أقتله . فجاء الرسل وإذا في الفراش التيرافيم ولبدة المعزى (المعزاة) تحت رأسه[1] » .

ومن هذا يتبين لنا أن السومريين الجدد لم يكتفوا بإصلاح الخسائر التي نجمت عن غزو الجوتيين ، بل أنهم قد استهلوا عصرا ذهبيا جديدا ، فاستمر تطور الحضارة وتعددت منجزاتها . كما أن التخلص من سيطرة الأكديين لم تؤد الى هدم كل ما بناه الساميون في ميدان الفن ، اذ قد استفاد السومريون من الدرس فخفف تزمتهم ، والتزموا في وضوح المرونة التي عجلت بها التقلبات السياسية الجديدة .

وفي هذه المرة لم تتم التغيرات السياسية العميقة على يد جماعات من البرابرة ، بل على يد الساميين الغربيين ، الذين تخلصوا من السيطرة المفروضة عليهم ومضوا للأخذ بثأرهم .

---

(١) صمويل الأول : ١٩ ، ١٣ – ١٦







٢٤٩ فن سومري حديث : تمثال لمحارب ملتح يمسك ببلطة من الفخار.
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

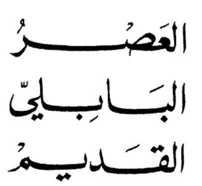
٢٥٠ فن سومري حديث : دمية فخارية لا مرأة عارية . القرن ٢١ ق . م .
تل أسمر
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٥١ فن سومري حديث : امرأة ترضع طفلا . من الفخار. لارسا .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٥٢ فن سومري حديث : امرأة ترضع طفلا . من الفخار. لارسا .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٥٣ فن سومري حديث : رأس إلهة . من الفخار. القرن ٢٢ – ٢١ ق. م.
« بإذن من متحف اللوفر »

١٠



العَصرُ البَابِليّ القَديمُ

الأموريّون يشيدون بابل
(١٨٩٤ - ١٥٩٤ ق. م)

في حوالي عام ٢٠٠٣ ق . م تداعت السلطة السياسية السومرية التي كان مركزها أور تحت الضربات المشتركة من الساميين في الغرب والعيلاميين في الشرق . وقد استأثر الساميون في البداية بالغنيمة ، غير أن الخلاف سرعان ما دبّ بينهم فتقاسم ملوك محليون في أشور وماري وأشنوناك ولارسا الأراضي الواسعة التي كانت تخضع لأور في أيام مجدها . وحين استقر حكم بابل في أيدي الأسرة الأمورية[1] اعتزمت التخلص من ملوك المدن الأخرى . ونجح حمورابي[2] أبرز ممثلي هذه الأسرة في السيطرة على بلاد الرافدين وإبعاد السومريين عن المسرح السياسي الى الأبد بفضل مقدرته السياسية والعسكرية الفريدة .

ولقد أفاد الأموريون الساميون من فن السومريين الجدد الذين كان العيلاميون قد أزاحوهم من الحكم ، كما أفاد السومريون أنفسهم من فن الأكديين من قبلهم ، وأخذ التطور والتقدم يشقان طريقهما في رحاب هذه الدولة البابلية الجديدة . وقد تألقت العمارة خاصة ، حتى عُد قصر ماري الذي بني في عهدهم أحد عجائب الدنيا في عصره . وقد امتد بناؤه أجيالا عدة فانضاف إليه فيها روائع جمالية استلزمتها مهامه الجديدة المتزايدة . وأقيم على نمط سومري يتمثل في فناء داخلي تحف به أفنية صغيرة تحيط بها الغرف المختلفة . وقد التزم هذا التخطيط في أغلب القصور العراقية حتى العهود المتأخرة ، كما سنرى في قصر الأخيضر . وأضيفت إليه أبنية مشابهة

---

(١) ورد في التوراة ذكر شعبين : الأموريون والعموريون . والمقصود بسلالة بابل القديمة «الأموريين» . وأصل الإسم سومري ومعناه «الغربيين» لأنهم جاءوا الى بلاد سومر وأكد من ناحية الغرب . في نهاية الألف الثالثة ق.م وأسسوا عدة دويلات في مارى وأشنوناك ولارسا وبابل الى أن جاء حمورابي فوحّد البلاد تحت سيطرة بابل بقضائه على هذه الدويلات ، مع العلم بأن بابل كانت موجودة قبل مجيء الأموريين .

(٢) حمورابوأي ذو العم العظيم ، وكان حمواسم إله أمورى ، وكان حكمه من ١٧٩٢ إلى ١٧٥٠ ق . م

وان كبرت عنه حجما ، وإذا هذه الأبنية المتلاحقة تتحول الى مدينة كاملة داخل مدينة ماري نفسها . وكان هذا القصر هو مقر الدولة إذ خصصت بعض أجنحته للإدارة والموظفين ، وكان الملك يعقد فيه اجتماعاته . وانقسم القصر الملكي أقساما ، قسما للمصلى ، وقسما للمساكن الخاصة ، وقسما للمرافق العامة من مطابخ ومخازن ومصانع ، وأحاطت بالقصر جدران سميكة من اللبن لا ينفتح بها سوى بوابة واحدة ، مما جعل القصر قلعة حصينة تصمد للحصار الطويل (لوحة ٢٥٤ و ٢٥٥) .

وتميز قصر ماري بزخرفة جدرانه وأبهائه واحتوائه على التماثيل والنقوش الفنية العجيبة التي جعلته قصرا فريدا بين القصور. وكانت قاعات استحمامه غاية في الروعة بأحواضها الخزفية النظيفة الممتعة التي لم تبلغ مثيلاتها في القصور الأخرى ما بلغته من جمال ، وكانت مرافق المياه يعنى بها عناية كبيرة حتى في الدور العادية ، وتغطى جدرانها بالقطران لتصبح صماء لا يتسرب منها الماء ، وكانت الدور العادية متضعة في مساحاتها تشيد جدرانها من اللبن وأساساتها من الآجر ، وتكسى أرضيات أفنيتها وبعض غرفها ببلاطات من الفخار ، وكانت مرافقها الصحية موائمة .

ويشهد معبد إشجالى الذي كان لعبادة الربة عشتار–كيتيتوم بروعة معابد هذا العصر وما ظفرت به من اهتمام . وكانت المعابد تعد مساكن للآلهة ، لذا بنيت على غرار القصور بفنائها الذي تحف به أفنية صغيرة تحيط بها الغرف المختلفة ، وان كان مقر الإله قد خطط تخطيطا خاصا ، وكان التخطيط الخاص بمقر الإله يتكون من بوابة ينفذون منها الى صحن كبير مكشوف يمتد طوليا ، وينتهي بقاعة مستعرضة تسبق قاعة قدس الأقداس المستعرضة كذلك ، وتتوسط الكوة الخاصة بالإله المعبود الجدار المواجه للمدخل . وكان التخطيط البابلي المتبع يقوم على تصفيف البوابات جميعها الواحدة في إثر الأخرى على نفس محور البوابة الرئيسة الذي ما يكاد المرء يدلف منها حتى يرى تمثال الإله في أعماق قدس الأقداس لأن الأبواب المتتابعة كانت تترك مفتوحة (لوحات ٢٥٦ – ٢٥٧) . وكان هذا التخطيط المحوري متبعا في المعبد الفرعوني مع فارق واحد هو ارتفاع أرضية المعبد مع انخفاض سقفه تدريجيا كلما تقدمنا نحو قدس الأقداس . .

ولم يكن هذا التخطيط متبعا في الشمال حيث كان المختلف الى المعبد لا يرى تمثال الإله إلا إذا انحرف ، فقد كان التمثال يوضع في أحد أركان الردهة .

والواضح أن فن النحت في هذا العصر قد صان التقاليد السومرية بصرامتها وكهنوتيتها ، فنرى الإلهة باو في ثوبها الطويل بتنورته ذات الكرانيش قد جلست في وقار بعد أن ضمت يديها على صدرها (لوحة ٢٥٨) . ونلمس ذلك أيضا في مجموعة تماثيل أشنوناك التي عثر عليها في سوسه ، ومجموعة ماري التي عثر عليها في مدينة بابل حيث نقلت إليها غنيمة حرب مثل تمثال إيدي إيلوم (لوحة ٢٥٩) ، وتمثال الأمير إيشتوب إيلوم (لوحة ٢٦٠) وكان صاحباهما من حكام ماري . وكذلك الرأس الأبيض لمحارب يرتدي الخوذة التي تستدير حول الذقن (لوحة ٢٦١) ، وتمثال الربة ذات الوعاء المتدفق ذي الشهرة الواسعة (لوحة ٢٦٢ أ و ب) . وكانوا يلجأون الى حيل بارعة تجعل الماء يتدفق من الوعاء في مناسبات خاصة ، وهو ما كانت له أهمية عند السومريين وتبنّاه الساميون الغربيون وشاع كثيرا بعد ذلك . والتمثال لامرأة في حجمها الطبيعي ترتدي ثوبا ذا أهداب وتاجا

مبسطا ذا قرنين ، عثر عليه بقصر ماري شبه محطم . ولا شك أن سيلا من الماء كان يتدفق من الوعاء الذي تحمله بين يديها فقد اتضح أن ثمة مجرى ماء قد حفر داخل جسم التمثال . ويعتقد مورتجات أن هناك صلة تربط بين هذا التمثال الذي يمثل إلهات الماء والصور الشبيهة لإلاهات الماء في لوحة التصوير الجدارية الخاصة بزيمري ليم ، الأمر الذي جعله يعزو هذا التمثال الى عهد زيمري ليم . وقد نحت التمثال وفق التقاليد السومرية الأكدية موضوعا وأسلوبا ، وإن خالفها في بعض التفاصيل ، مثل صدر ثوب المرأة بأشرطته العريضة المتقاطعة في ميل ، وبأهدابه المسنّنة على طرفي الكمين ، ومثل الجمع بين تصفيفة الشعر الضخمة والقرنين الكبيرين ، وليس هذا ما عهدناه في فن بلاد ما بين النهرين ، بل انه كنعاني الأصل . كذلك تربط خصلتا الشعر الثقيلتين المنسدلتين على كلا الكتفين ما بين هذا التمثال وشكل شمش في لوحة قانون حمورابي وغيره من الشخوص البابلية القديمة . ولا جدال في أن الفنان قد نجح في التعبير عن فكرته بلغة النحت المجسم العسيرة ، إذ يؤكد هذا التمثال استقلال الفنان أمام صرامة التقاليد ، فقد جمع ما بين العظمة والرقة في التجسيم ، ومع ذلك احتفظ بمسحة من الرشاقة واللطف في تصوير الشكل المراد ، مثل محاولته التعبير على سطح الثوب عن تدفق المياه بالأخاديد التي حفرها لتبين الموجات وفيها الأسماك ، كما أنهى طرف الثوب بسلسلة من الخطوط الحلزونية .

أما مجموعة التماثيل الصغيرة التي تمثل أشخاصا يحملون قربانا والتي عثر عليها بالمعابد التي تتوسط المدينة فهي تشير كلها الى بقاء التقاليد السومرية الكهنوتية الجامدة الطابع . فقد نحت تمثال الأمير الحاكم « إيشتوب – إيلوم » واقفا عاري القدمين مضموم اليدين على غرار تمثال جوديا لا يزيد عليه في صرامته على الرغم من اختفاء أكبر جزء من الوجه تحت الشارب واللحية ، كما ارتدى ثيابا أكثر بساطة من ثياب غيره من حكام ماري ، إذ هي لا تزيد عن قطعة من النسيج مطرزة الأطراف والزوايا بشريط ذي أهداب ، تلف الجسد في دقة مع انحسارها شيئا عن الكتف اليمنى ، واتخذ التمثال شكل الكتلة بذراعيه ويديه الملتصقتان بجسده في دقة مع انحسارها ، وبثوبه البسيط الخالي من الطيات المرقن الحواف ترقينا بسيط ، يكاد لا ينفصل عن كتلة الحجر الصلبة

كما يبرز تمثال « إيدي – إيلوم » رغم اختفاء رأسه رشاقة أمير أرستقراطي تفيض ثيابه أناقة واتساقا ، وتعبر ملامح رأس المحارب ذي الخوذة الساترة للذقن عن تميزه ونبله ، وتتراءى بسمة خفيفة على شفتيه ، ونرى العينين تكسوان الوجه كله حيوية .

وما أشبه هذا الوجه بتماثيل النحت المتأغرق ، بل إنه لقريب الشبه بالوجه المنقوش نقشا بارزا على « تابوت الاسكندر» الذي اكتشف في صيدا بلبنان ، مع أن بينهما فارقا زمنيا يبلغ ألفا وخمسمائة عام (لوحة ٢٦٣ أ ، ب).ويكشف تمثال العابد حامل القربان عن أثر العقيدة السومرية التي تحتم على المؤمن ألا يتقدم الى الله خاوي اليدين (لوحة ٢٦٤) .

وقد انصرف الفنانون في عصر لارسا عن الدمى الفخارية سواء في تصوير الآلهة أو البشر ، متجهين نحو الخزف المزخرف بطريقة « التحزيز وترقيع الزخارف المنجزة على حدة » . وزودتنا مدينة ماري بعدد من الجرار الكبيرة المستخدمة في الطقوس الدينية المليئة بنقوش الآلهة والبشر والحيوانات التي تتحرك بطريقة واقعية ، وهو ما يثبت الخروج على قواعد الفن الرسمي المتعارف عليها من قبل (لوحة ٢٦٥ أ) ، مثال ذلك نقش يقدم فيه القربان

لإله يرتدي مئزرا ويجلس على مقعد بلا ظهر ، ويعلو جبهته قرنان كبيران لثور (لوحة ٢٦٥ ب) على حين كانت الآلهة تصور في أفخر الثياب وفوق عروش تحيط بها الهيبة والفخامة .

ولم تصل إلينا أية تصاوير من عهد جوديا أو عهد ملوك الأسرة الثالثة في أور أو عهد إيسين – لارسا . وترجع التصاوير الجدارية التي كشف عنها في قصر ماري الى عهد بابل القديم قبيل السنة الخامسة والثلاثين من حكم حمورابي حين دمرت المدينة تدميرا . ويحدد أندريه يارو الذي كشف عن هذه التصاوير القيّمة تاريخها بالقرن الثامن عشر قبل الميلاد . وكما أن قصر ماري هو مجموعة ضخمة من المباني اكتملت على مر بضع قرون ، كذلك تعود المنحوتات التي اكتشفت به الى قرون مختلفة ، حتى لم يعد من حق مؤرخي الفن أن يعزوا التصاوير الجدارية التي عثر عليها في أجزاء مختلفة من القصر الى حقبة واحدة بعينها .

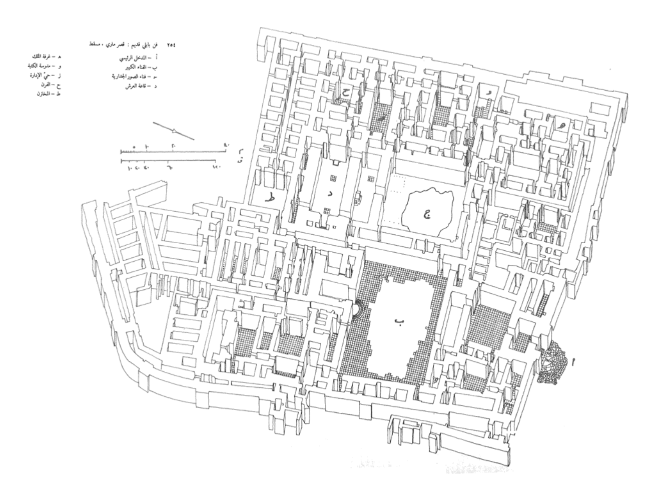
وتكشف لوحات جدران قصر ماري التي بقيت على الزمن عن تقدم التصوير أيضا في هذا العصر البابلي ، فقد ازدانت أجنحة الأسرة الملكية الخاصة بزخارف هندسية ، بينما انتشرت في الأجنحة الإدارية المشاهد الدينية والحربية ومشاهد الحياة اليومية في مظاهرها المتواضعة .

وثمة جزء من منظر ملون لتقديم القرابين ، مقسم الى عدد من الصفوف ، يصور موكبا تتقدمه شخصية هائلة الحجم يغلب على الظن أنها شخصية الملك الذي لم يبق غير النصف الأسفل من ثوبه المحلى بمجموعة من الشرائط ، وبحزام ذي ثلاثة صفوف ، وغير ذراع تضبط إيقاع سير الموكب بحركة حازمة (لوحة ٢٦٦) ، يتبعه قائد الموكب الذي يقبض بيده اليسرى على عصا بيضاء ، ويأتي في إثره رجل ملتح يمسك بالثور المقدم قربانا وقد ازدان طرفا قرنيه بكسوتين من الذهب أو الفضة ، وتدلى على جبهته هلال من المعدن الثمين نفسه .

ويعد مشهد تنصيب ملك ماري (لوحة ٢٦٧ أ ، ب و ٢٦٨) ، الذي ازدان به أحد أبهاء القصر ، وثيقة فريدة في تاريخ الفن والدين ببلاد الرافدين ، فهو مزيج من العقليتين السامية والسومرية ، ويجمع بين الكهنوتية التقليدية والانغماس في عالم الخيال ، وتبدو الكهنوتية باللوحة في المنظر العلوي الذي يصور الملك «زيمرى – ليم» وهو يلمس الشعارات التي تقدمها له «عشتار» ربة الحرب في حضرة الآلهة الأخرى والحيوانات الرمزية التي تبسط حمايتها على الملك والربتين الى أسفل ، بينما يبدو الجنوح الى الخيال المتحرر من جميع القيود ، في منظر جامعي الثمر المتسلقين للنخيل التي تمثل أعذاقها[1] الخضراء عشّا للطائر الأزرق البديع الباسط جناحيه استعدادا للتحليق في الهواء .

---

(١) جمع عذق وهو عنقود النخل بما فيه الثمر (السّباطة)

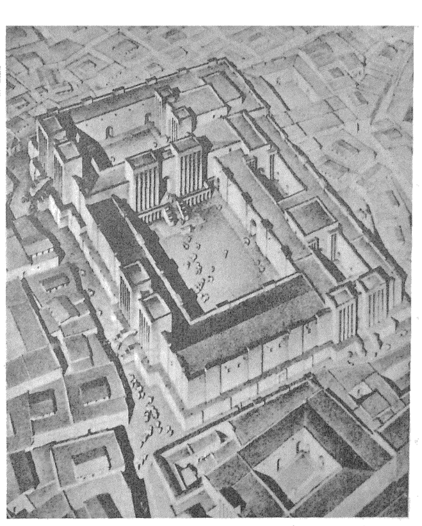


٢٥٤ فن بابلي قديم : قصر ماري ، مسقط

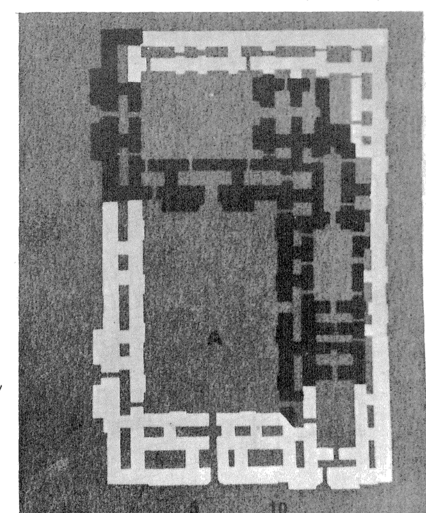
أ – المدخل الرئيسي
ب – الفناء الكبير
جـ – فناء الصور الجدارية
د – قاعة العرش
هـ – غرفة الملك
و – مدرسة الكتبة
ز – حيّ الإدارة
ح – الفرن
ط – المخازن



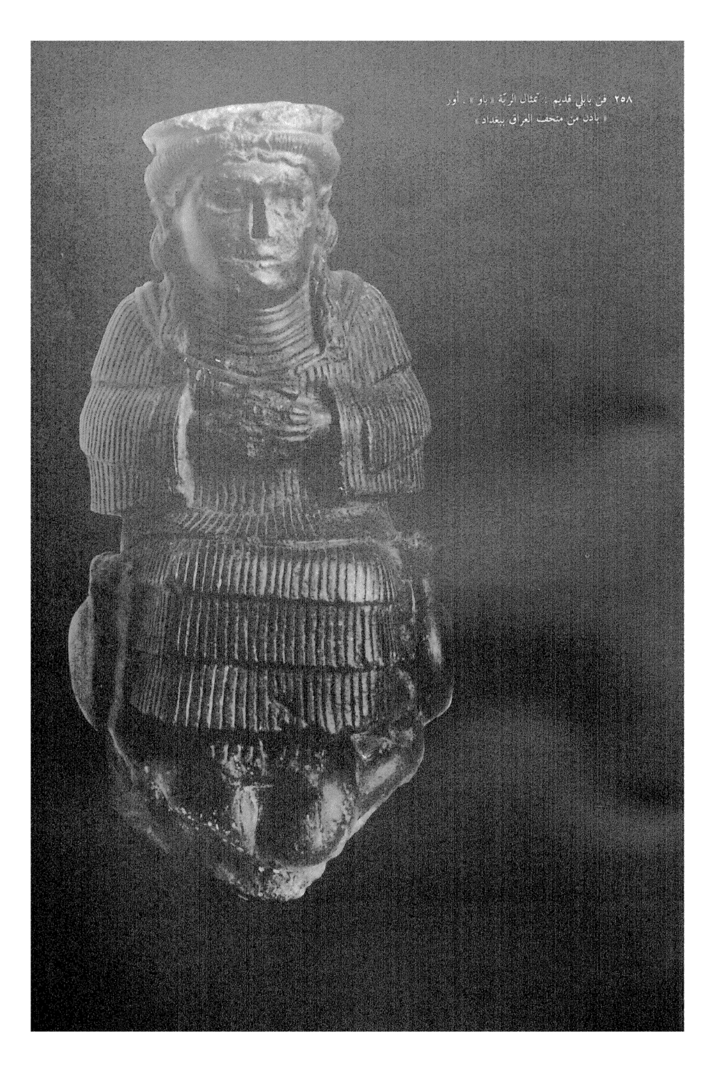
٢٥٥ فن بابلي قديم : مدخل معقود بقصر زيمري ليم . القرن ١٨ ق . م .



٢٥٦ فن بابلي قديم : معبد عشتار كيتتوم . مستهل الألف الثانية ق . م . إيشالى. منظر تخيّلي



٢٥٧ فن بابلي قديم : معبد إيشالى . مسقط أفقي

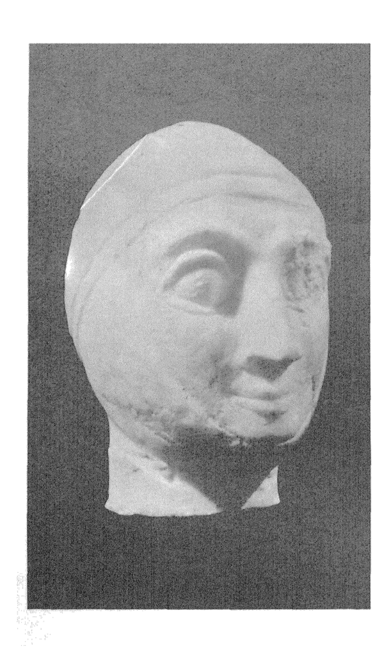


٢٥٨ فن بابلي قديم : تمثال الربّة « باو » . أور
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



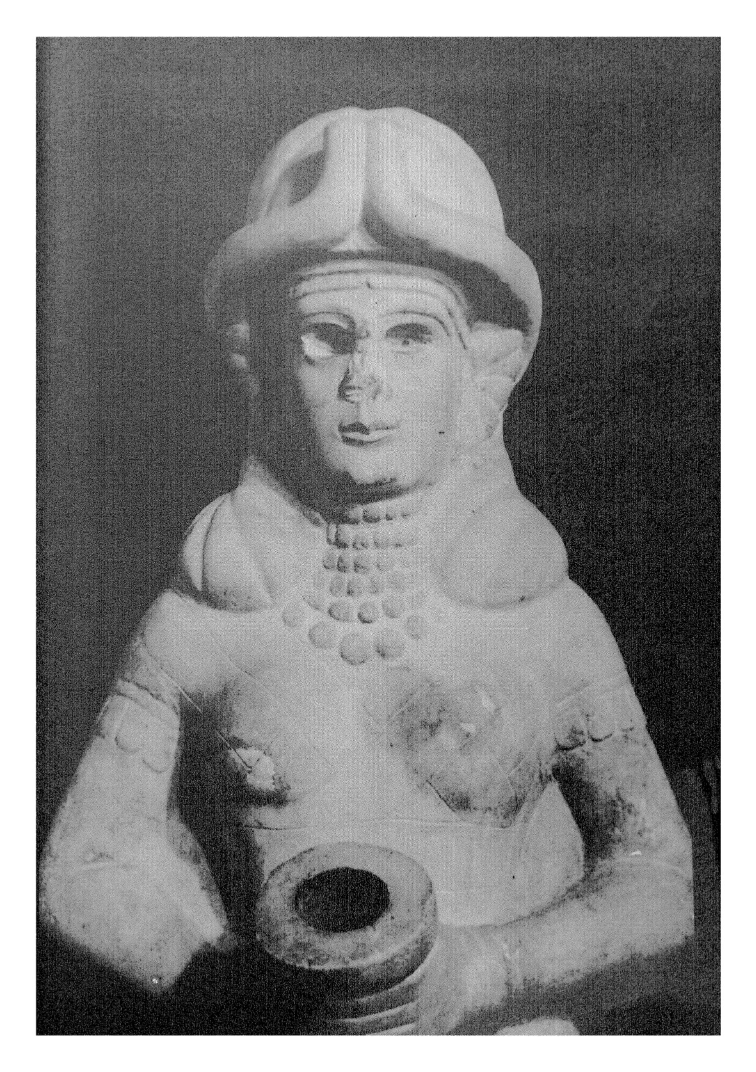
٢٥٩ فن بابلي قديم : تمثال إيدى ايلوم . من الستياتيت .
مستهل الألف الثاني ق . م . مارى
« باذن من متحف اللوفر »

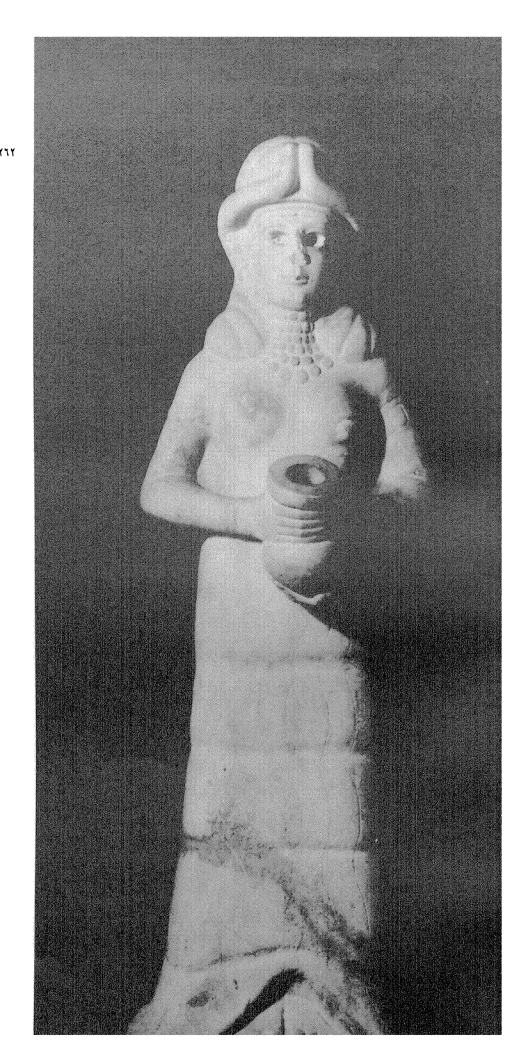
٢٦٠ فن بابلى قديم : تمثال الأمير ايشتوب إيلوم . من الحجر
الأسود . الألف الثاني ق . م . مارى
« باذن من متحف حلب »



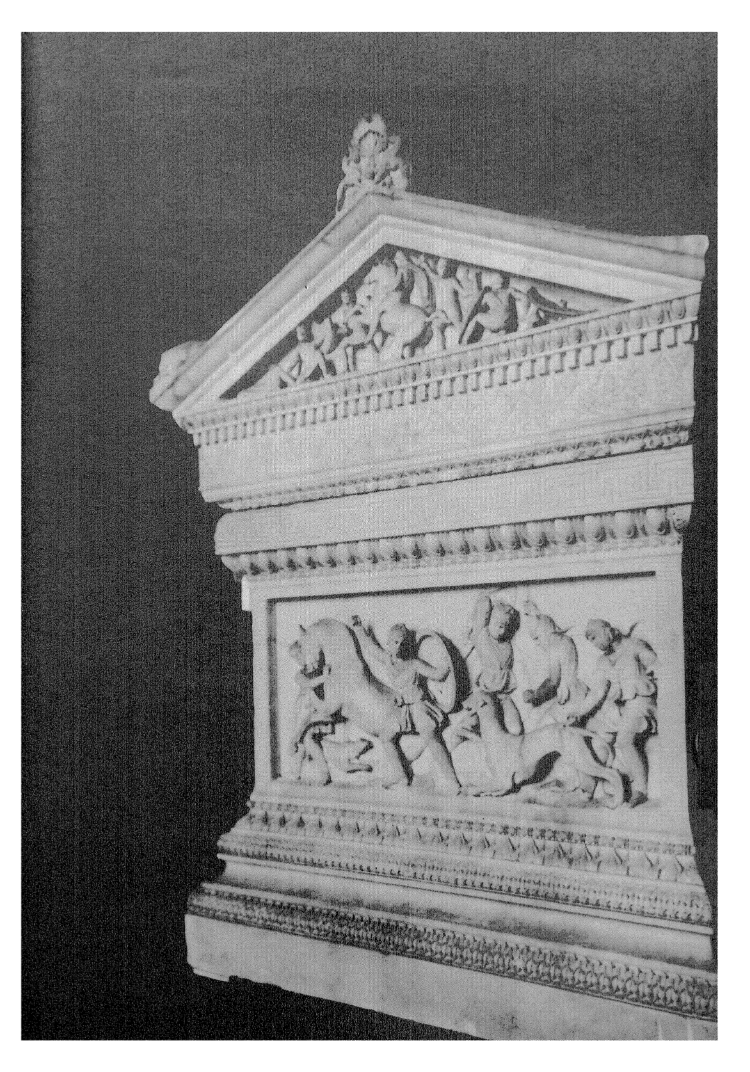
٢٦١ فن بابلي ،قديم : رأس محارب يرتدي خوذة تستدير حول الذقن، من الحجر الأبيض . القرن ١٨، ق . م.
« بإذن من متحف حلب »

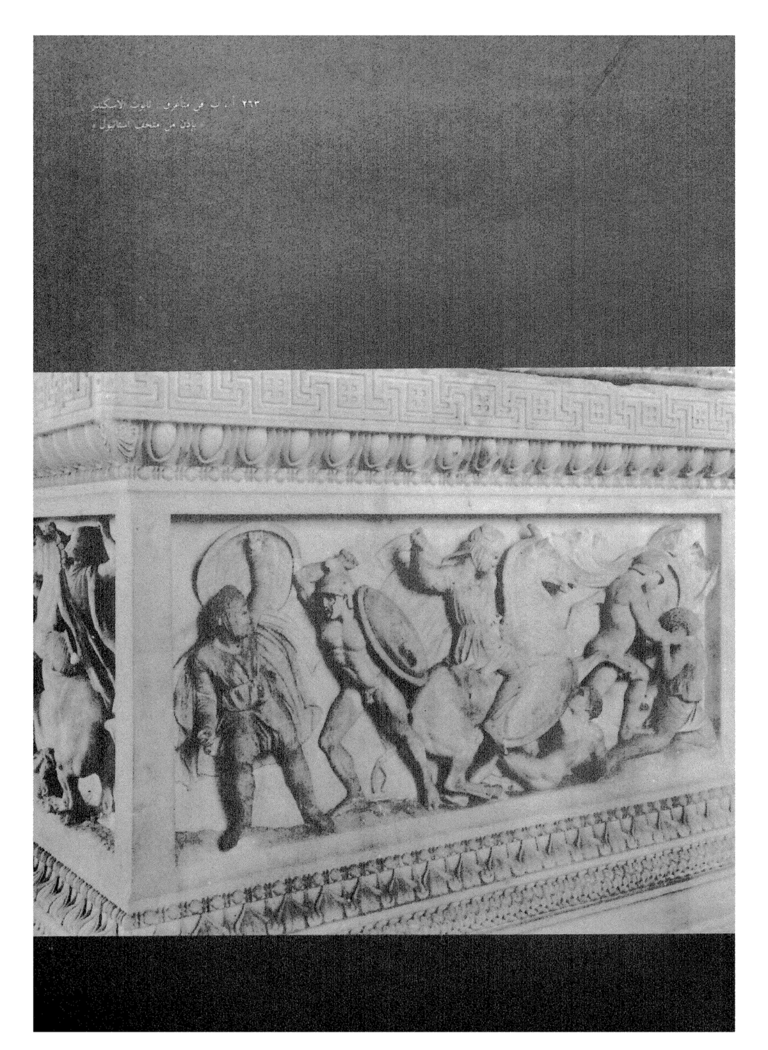
وقد أخذت هذه اللوحة رموزها من العقيدة الدينية لبلاد الرافدين ، فوقفت الربة عشتار بسلاحها الذي يرمز للحرب معتمدة بإحدى قدميها على أسدها الذي ينتسب إليها ، كما أمسكت ربتان كل منهما بوعاء مقدس ، وتتدفق من الوعاءين موجات أربع ترمز لأنهار جنة عدن الأربعة المتدفقة على الأرض . وترمز الحيوانات الخيالية حول الشجرة الى الملائكة التي تحرس شجرة الحياة وتحول دون التسلل الى جنة عدن ، بينما يكشف إطار اللوحة بوحداته الزخرفية العديدة عن تأثر بالفن الإيجي اليوناني . وقد أكدت بعض الألواح المكتوبة المكتشفة في قصر « زيمرى – ليم » قيام علاقات اقتصادية بين بلاد الرافدين وبين جزيرة كريت ، ومن غير المحتمل ألا تكون قد تركت أثرها في المجال الفني .



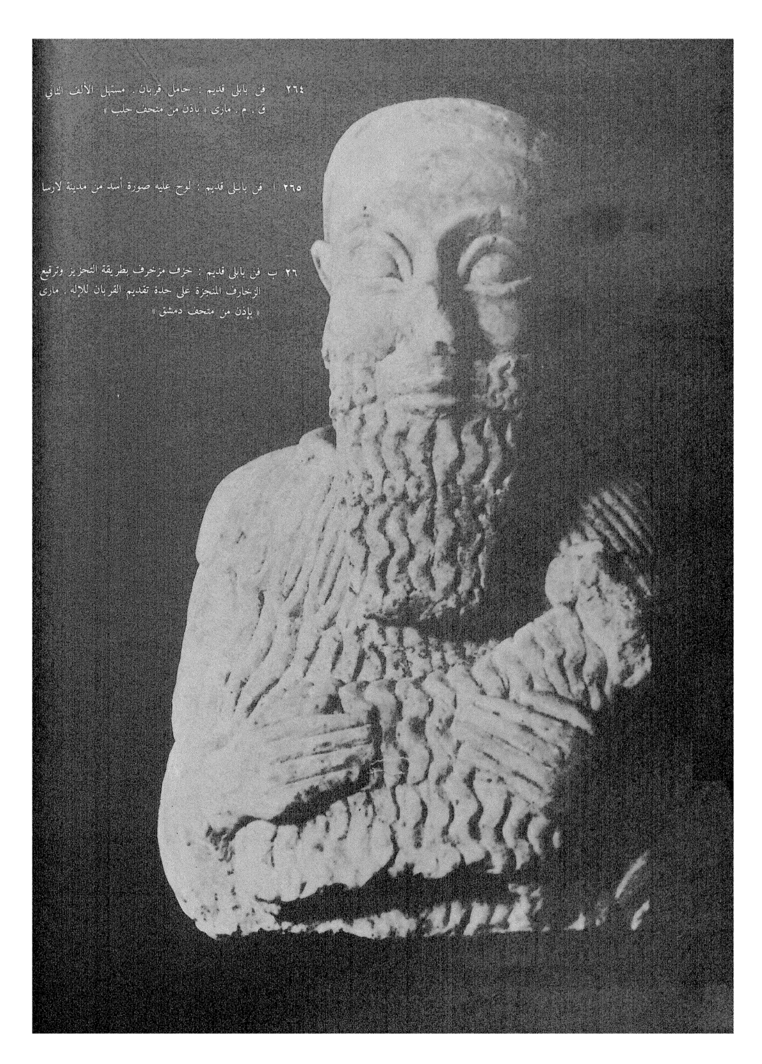


٢٦٢ أ ، بـفن بابلي قديم : الربة
ذات الوعاء المتدفق من
الحجر الابيض . القرن ١٨
ق . م . ماري
« بإذن من متحف حلب »





٢٦٣ أ، ب من متاهرى - تابوت الاسكندر
« بإذن من متحف استانبول »



٢٦٤ فن بابلى قديم : حامل قربان . مستهل الألف الثاني ق . م . مارى « باذن من متحف حلب »

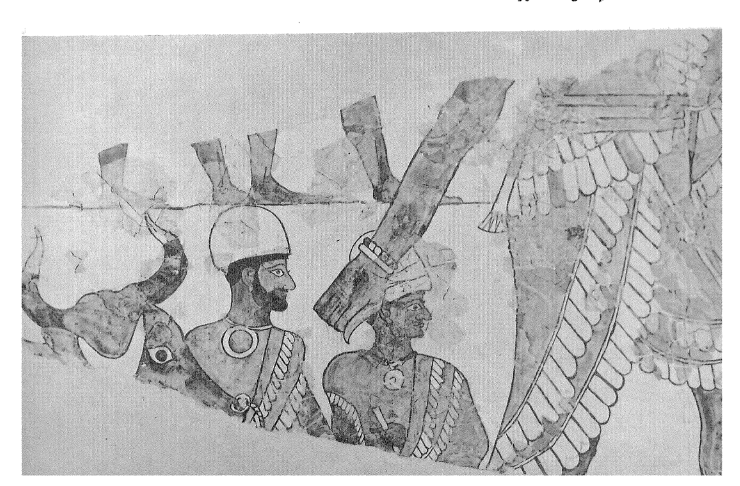
٢٦٥ ا فن بابلى قديم : لوح عليه صورة أسد من مدينة لارسا

٢٦ ب فن بابلى قديم : خزف مزخرف بطريقة التحزيز وترقيع الزخارف المنجزة على حدة تقديم القربان للإله . مارى « بإذن من متحف دمشق »

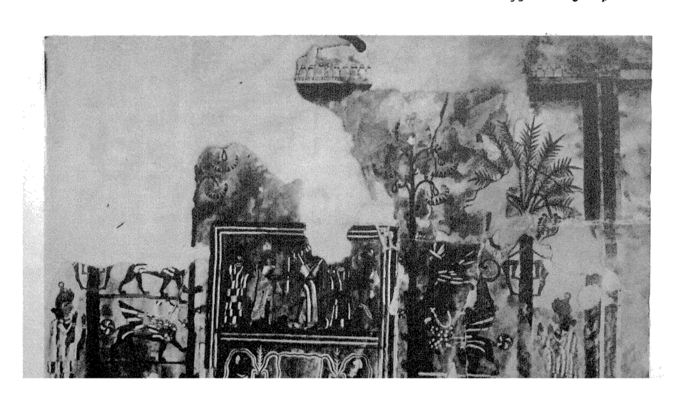


٢٦٧ ا ، ب   فن بابلى قديم : مشهد تنصيب ملك مارى . رسم
جدارى ملون . القرن ١٨ ق . م . مارى
« باذن من متحف اللوفر »

٢٦٦   فن بابلي قديم : مشهد تقديم القربان . رسم جداري ملون . القرن ١٨ ق . م . ماري .
. بإذن من متحف اللوفر



٢٦٧ ب فن بابلي : ماري رسم جداري ملون مشهد تنصيب الملك القرن ١٨ ق . م .
بإذن من متحف اللوفر



٢٦٨ تفصيل من مشهد
تنصيب ملك ماري

وقد ازدانت قاعة اجتماعات قصر ماري بمنظر له شأنه ولكنه أصيب للأسف بتلف كبير ، ويبدو أنه كان مقسما الى خمسة صفوف ، يصور أولها جمعا من الحمّالين يتجهون يمينا ، ويصور ثانيها جنديا يرتدي عمامة وغلالة تحيط بالوجه والسهام تحيط به ، ويصور ثالثها الإلهة عشتار تتلقى قربانا من إحدى الإلهات بينما يمضي موكب من الآلهة والبشر تحيط بهم الملائكة ، ويصور رابعها الملك يقدم القرابين من الأطعمة والأشربة لإله قابع فوق الجبل يرتدي غطاء رأس مزدانا بهلال ، بينما تحف الآلهة بالملك . ويحتضن المشهد من جهة اليسار ثور عابر وشخص يلفه ليل تلمع في سمائه النجوم من جهة اليمين ، ويصور الصف الأخير جمعا من الصيادين المتجهين نحو اليمين ، ويبدو أن اللوحة تصور أحد الاحتفالات الدينية التي كان يرأسها الملك في أحد معابد المدينة (لوحة ٢٦٩ أ و ب) .

وتعد التماثيل البرونزية من الكنوز ذات الشأن التي وجدت في مدينة ماري ، وهذه وغيرها من تماثيل المواقع الأخرى تؤكد ازدهار الفن في هذا العصر . وأهم هذه التماثيل تمثالان كشف عنهما في لارسا ويحملان الطابع « السامي » المتسم بالحركة والحياة : يجمع أحدهما بين ثلاثة جديان صغيرة وقد شبت على قوائمها الخلفية والتحمت ظهورها ، وتزدان قاعدة هذا التمثال برجلين ملتحيين يسندان حوض نافورة صغيرة (لوحة ٢٧٠) . ويسمى التمثال الثاني باسم « عابد لارسا » (لوحة ٢٧١) ، ولا شك أنه من انتاج المدرسة نفسها التي أنتجت التمثال الأول ، ويصور رجلا معمّما راكعا على ركبته اليمنى مستعطفا وقد رفع يده الى مستوى فمه . ويرتكز

٢٦٩ ا ، ب فن بابلي قديم . رسم جداري ملون يمثل مشهد تقديم القربان

التمثال على قاعدة مربعة الأضلاع تزدان بنقش خفيف البروز ، وقد سجل عليه نص يكشف عن تاريخ التمثال لأنه يؤكد أنه نذر من شخص يسمى « أويل – نانار» من أجل حياة حمورابي . وقد وجدت يدا التمثال مغلّفتين برقائق الذهب الذي كان يعزى إليه هو والفضة القدرة على تطهير أنبل أجزاء الجسد الإنساني .

وهناك تماثيل آلهة من البرونز ذات طراز مختلف تنسب الى منطقة إشجالي وسط بلاد الرافدين ، منها تمثال إله منتصب وقد اعتمد بقدميه على كبش ، وارتدى ثوبا طويلا وحمل في يده سلاحا (لوحة ٢٧٢) ، وتمثال آخر لربة تمسك بيديها وعاء يتدفق منه الماء (لوحة ٢٧٣) ، والغريب أن هذه التماثيل ذات وجوه أربعة ، وهو ما كان يمثل صعوبة كبرى في إنجازها دون تشويه لجمالها .

وتبدو الواقعية في تماثيل الأسود البرونزية العديدة التي كانت تحرس معبد داجان والميدان الفسيح أمامه (لوحة ٢٧٤) ، ويبدو الأسد متحفزا لينقض على كل من تسوّل له نفسه الدخول الى المكان المقدس ، يقظ العينين المرصعتين بحجر أبيض يتوسطه قرص من حجر الشيست الملون باللون الأزرق .

وتشير تماثيل أسود تل حرمل[1] المصنوعة من الفخار والتي تحرس أبواب معبد نيسابا « نيدابا » (لوحة ٢٧٥) ربة الخضرة والكتابة و« خاني » زوجها رب الخصوبة قابعة على مؤخرتها معتمدة على قوائمها الأمامية فاغرة أفواهها مكشّرة عن أنيابها ، تشير الى القدرة التي تمتع بها فنانو بداية الألف الثاني على نحت تماثيل رائعة للحيوانات ، وإن أبرزوا صفاتها التي تحرك الخوف ، ونحتوا فراءها على غرار الثياب المتكسرة (لوحة ٢٧٦ ، ٢٧٧) .

ونجد « الطبيعية » تغلب على تمثال من «سومو–ايلو» لكلب متوثب محفوظ بمتحف اللوفر ، وهو من مجموعة الحيوانات المنحوتة في حجم صغير على غرار الثيران ذات الوجوه البشرية التي ترجع الى عصر« جوديا » ، وقد ثبت في فجوة الظهر التي كانت شائعة وعاء بيضاوي منحوت من حجر مختلف ، وتبدو الواقعية واضحة في تحفّز الكلب (لوحة ٢٧٨) .

وتتجلى « الطبيعية » كذلك في الكباش المتطلعة الأعين المستلقية الوادعة والتي تمثل قوائم الكئوس أو تزينها ، وهي منحوتة من مادة قطرانية ، وقد كشف عنها في سوسه (لوحة ٢٧٩ ، ٢٨٠) .

---

(١) شادو بوم القديمة ومعناها ذات الكتابات ، مما يوحي بأن المكان كان مركزاً ثقافياً (أو جامعة) تابعة لمملكة أشنونا القديمة (تل أسمر الآن) التي ضمّها حمورابي فيما بعد الى إمبراطورية بابل .

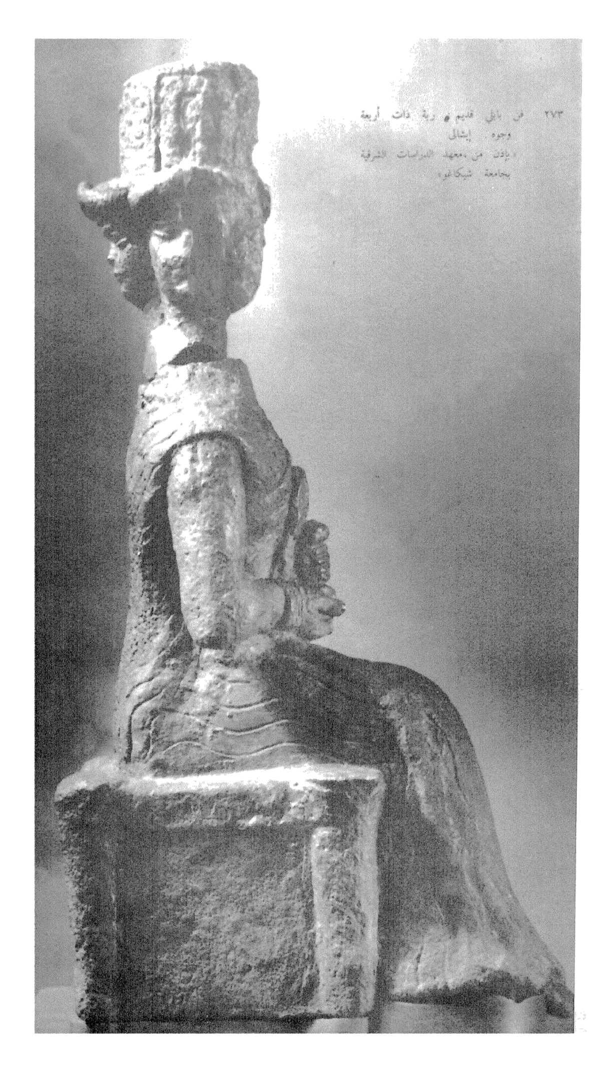


٢٧٠ فن بابلى قديم : جديان ملتحمة الظهور . من البرونز والذهب
القرن ١٩ ــ ١٨ ق . م . لارسا
« باذن من متحف اللوفر »

٢٧١ فن بابلى قديم : العابد الجاثي . من البرونز والذهب .
لارسا .
« باذن من متحف اللوفر »



٢٧٢ - فن بابلي قديم : إله ذو أربعة وجوه،
إيشالي
«بإذن من معهد الدراسات الشرقية
بجامعة شيكاغو»



٢٧٣ – فن بابلي قديم : ربة ذات أربعة وجوه . إيشالي
«بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو»



٢٧٤ فن بابلي قديم : أسد يحرس معبد داجان . من البرونز والحجر . القرن ١٩ — ١٨ ق . م . مارى « بإذن من متحف اللوفر »

٢٧٥ مخطط لبناء المعبد الرئيسي في موقع تل حرمل (مدينة شارديوم) بمنطقة بغداد الجديدة . وقد عظم شأن هذه المدينة في منتصف العهد البابلي القديم حوالي ١٨٥٠ ق . م . ويظهر هذا التصميم ما كان عليه هذا البناء في الأصل . « بإذن من متحف العراق ببغداد » .

٢٧٦ فن بابلي قديم : أسدا حراسة المعبد. من الفخار. مستهل الألف الثاني ق . م . تل حرمل « بإذن من متحف العراق ببغداد »

٢٧٧ فن بابلي قديم : رأس أسد يفغر فاه . من الفخار. مستهل الألف الثاني . تل حرمل « بإذن من متحف العراق ببغداد »



٢٧٨ فن بابلي قديم : كلب للنذور من سومو- إيلـو. مـن الستباتيـت . مستهل الألف الثاني ق . م . حقبة لارسا . تللو
« بإذن من متحف «اللوفر»

٢٧٩ فن بابلي قديم : رأس كبش . من الستياتيت . مستهل الألف الثاني ق . م . أور
« باذن من المتحف البريطاني »

٢٨٠ فن بابلي قديم : كأس مزينة بجدي . من مادة قطرانية . مستهل الألف الثانية ق . م . سوسه
« باذن من متحف اللوفر »

النقش البارز

ولم يرق فن النقش البارز عامة خلال العهد البابلي القديم الى ما يزيد عن الإسهام ببعض التفاصيل العادية المأخوذة عن ثياب الكنعانيين القومية.وقد يعد معجزة بقاء قطعتين من مجموعة النقش البارز في عهد حمورابي لإحداهما أهمية حقيقية في تاريخ الفن البابلي القديم ، هذا إلى أنها ذات أهمية جوهرية أخرى لتاريخ الحضارة كله في العراق القديم ، وأعني بها لوحة قانون حمورابي الشهيرة المنحوتة من الديوريت .

وهذه اللوحة تصوره ماثلا بين يدي الإله شمش رافعا يمناه يتلقى من إله العدالة شرائعه ، وقد أخذ اللهيب يندلع من كتفي الإله المهيب وهويقبض بيده على العصا والطوق محملقا في خليفته الى البشر ، وقد ساد الصفاء وعمت السكينة لهيبة الإله فيما يأمر به وما يبدو على المأمور من تسليم (لوحة ٢٨١ ، ٢٨٢) . ويذكرنا هذا المنظر بموسى وقد صعد الجبل لكي يتلقى من الرب ألواح الوصايا العشر[١] .

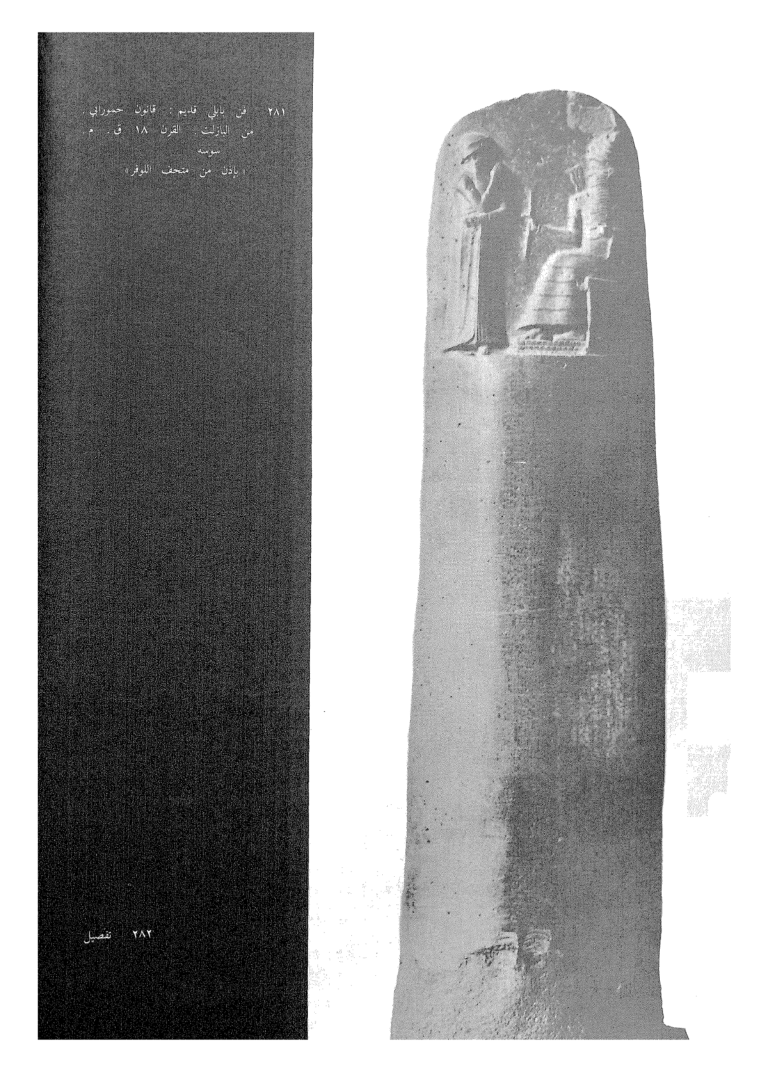
ولقد أقيمت لوحة حمورابي أولا في مدينة سيبار مدينة إله الشمس الى أن نقلها خلال الألف الثاني الملك العيلامي « شوتروك ناخونتي » غنيمة حرب الى عاصمته سوسه حيث عثر عليها . وإذا كان الموضوع المصوّر لا يحمل أهمية خاصة إلا أن مشهد أعظم الحكام الكنعانيين أمام إله النوروالفضيلة الجالس على عرشه تثير إعجاب المشاهد ببساطتها ، إذ فيها حلقة رئيسة من حلقات تاريخ الفن العراقي القديم . وهي وحدها تكفي لكي يحتل حمورابي نفسه مكانة خاصة في ميدان الفن ، هذا الى مكانته المعروفة في ميدان الأدب والسياسة والتشريع التي ترفعه فوق مكانة الحكام الكنعانيين الآخرين في بلاد ما بين النهرين .

فلم تظهر من قبل حتى في تماثيل جوديا أو في النحت المجسم لأسرة أور الثالثة معالجة للثنايا والطيات على النحو الذي عولجت به هنا في الجانب الأيمن للباس الملك حمورابي ، علما بأن هذه الطيات لم تكن عن حركة

---

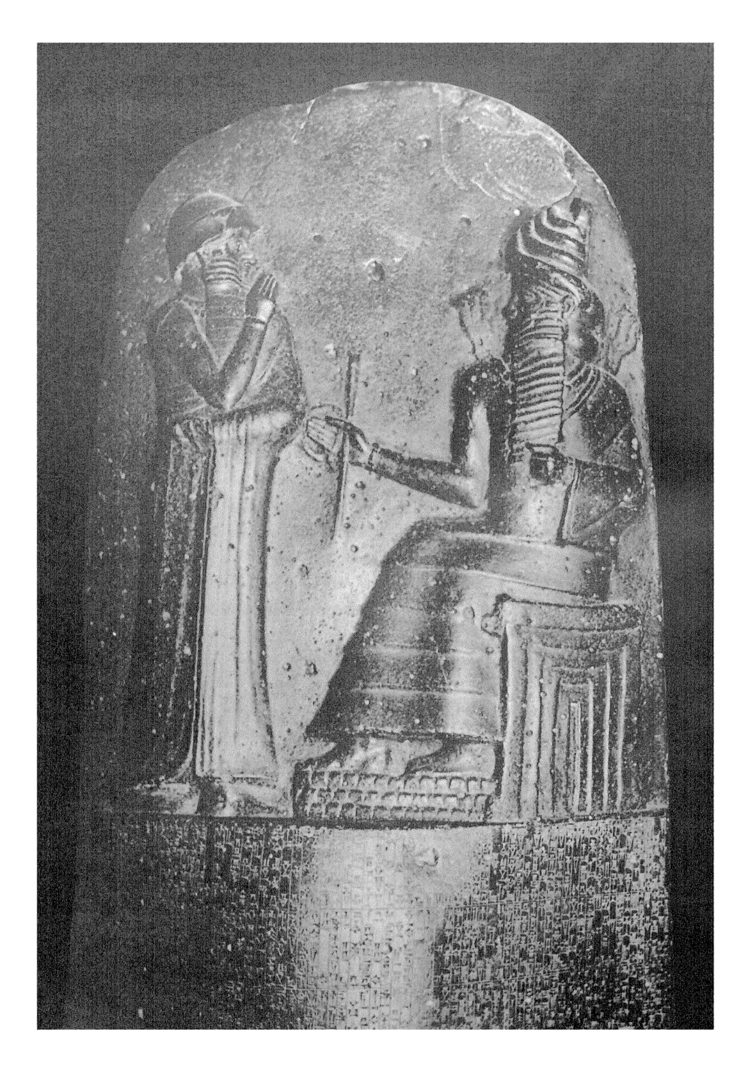
(١) « ولما جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربه قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن أنظر إلى الجبل فإذا استقر مكانه فسوف تراني . فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخرّ موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين » (الأعراف ١٤٣) .

« ويكلم الرب موسى وجها لوجه كما يكلم الرجل صاحبه » (سفر الخروج ٣٣ – ١١) .



٢٨١ فن بابلي قديم : قانون حمورابي .
من البازلت . القرن ١٨ ق . م .
سوسه
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٨٢ تفصيل



عارضة للملك . كذلك لا نجد في أي نحت آخر النسيج ينسدل على نحو هذه الخطوط المنحنية وقد تخللتها الأخاديد العميقة على هيئة لفائف سميكة كما هي ظاهرة في الساعد الأيسر.

ولا تكمن أهمية نقش قانون حمورابي في القدرة الجديدة للفنان على تمثيل الطيات والثنايا فحسب بل تتجلى كذلك في تمثيل التاج ذي القرون ولحية شمش . وعلى غرار كافة أمثلة النقش البارز ليست القضية قضية أسلوب بقدر ما هي قضية المهارة اللازمة لتناول الفنون ذات البعدين بحيث توهم بتمثيل الحقيقة الواقعية ذات الأبعاد الثلاثة في شكل فني لا يضم سوى بُعدين .

فالفن العراقي القديم مثل سائر فنون ما قبل المعجزة الإغريقية – شأنه شأن الفن المصري – هو دوما في مستوى « الفن المتخيَّل » ، أي أنه لا يخدع العين بالايهام بفراغ ذي ثلاثة أبعاد فوق سطح ذي بعدين ، وهي التقنة المعروفة برسم المنظور. وعندما يفطن الفنان الى أن عالم الإدراك الذي يستشعره الإنسان بيده ويراه بعينيه هو في حقيقته صورة للواقع الفعلي وطريقة يعكس بها الوجود ، عندها فقط لا يقتصر سعيه على أن يصور في أشكاله الفنية رمز الأشياء مستقلة عن شكلها العارض ، بل يستجمع الواقع في صورة يمكن للعين أن تتعرف عليها من خلالها . والراجح أن الروح الحمورابية كانت تدنو من هذه المرحلة ، وذلك حين نشاهد محاولات جلية لرسم المنظور تظهر بغتة خلال هذا العهد . وقد تكون هذه المحاولات مرتبطة بشخصية حمورابي نفسه ، أو على الأقل بمن يحيطون به . وإذا كان النقش البارز ذاته من أشكال الفن ذي البعدين فإن لوحة قانون حمورابي تنتقل بنا من النقش البارز الى النحت المجسم . وقد ظهرت هذه السمة واضحة في كثير من ملامح اللوحة ، وخاصة في الوجوه وتاج الإله وتصفيفة شعره التي تبرز من سطح النقش البارز وكأنها نحت مجسم . لقد خلق المثّال هنا سابقة جديدة كل الجدة تعد في الوقت ذاته خطوة أولى نحو رسم المنظور، وذلك عندما وضع التاج ذا القرون لا مواجهة فوق إله صُوِّر من الجانب –كما جرت العادة منذ العصور البدائية وكذلك في المرحلة السابقة للعهد البابلي القديم وفي مستهل عهد الأسرة الأولى البابلية – بل نراه يعرض لنا القمة المسطّحة للتاج ، أي الجزء الرئيس من التاج يعلوه قرص دائري بالمجانبة ، ويبين بالمثل أربعة قرون بالمجانبة بدلا من أربعة أزواج من القرون بالمواجهة . ويمكن أن نعد هذه المحاولا المبكرة التي قد تبدو في مبدأ الأمر غير ذات أهمية للمشاهد المعاصر ، معبرة عن عهد الملك حمورابي . كذلك نلاحظ المحاولة نفسها وراء التقصير النسبي في اتجاه العمق مع لحية الإله ، فلم تعد الموجات الأفقية للحية الطويلة التي تمتد إلى أسفل في مستطيل طويل فوق الصدر تبدو أفقية تماماً كما ينبغي أن تظهر اللحية عندما تكون بالمواجهة ولكنها تنساب مائلة من قاعدتها اليسرى صوب طرفها العلوي الأيمن ، وكأنها تُرى من الجانب وقد أدركها التقصير النسبي . ويعد مورتجات كلا من تجسيم الطيات تشكيلياً وإبراز النقش كي يبدو شبه منطلق من السطح المصور، وتصوير التاج ذي القرون بالمجانبة عندما تكون الرأس مصورة بالمجانبة ، وظهور التقصير النسبي لبلوغ رسم المنظور ، يعد هذا كله نموذجاً للنقش البارز الذي نشأ في عهد حمورابي .

وإذا تأملنا النقش البارز الفخاري المميز للعهد البابلي القديم فلن نجد إلا نماذج قليلة حاول فيها الفنان اتباع قواعد الرسم المنظور. فثمه نقش بارز لإله على لوحة فخارية عثر عليها في خفاجي (لوحة ٢٨٣) تبين مشهداً أسطوريًا لإلهين يتقاتلان ، حيث نرى الإله يمسك بسكين ضخمة يشطر بها جنّية شطرين ، وقد ظهرت رأسها

ذات العين الواحدة وشعاعات الضوء المنبثقة عنها كاملة وان كانت ذراعاها قد أوثقتا خلف ظهرها وبدا جذعها الأعلى العاري بالمجانبة . ويبين هذا النقش البارز الفخاري استخدام نفس الأسلوب المعهود في أيام حمورابي . وهناك نقش بارز على لوحة فخارية يعد آية فنية تستخدم فيها التقنة التي استخدمت في لوحة قانون حمورابي ، حيث نلمس واضحاً جهد الفنان لإضفاء التشكيلية على شخوصه وعلى التاج ذي القرون للإلهة المجنحة ذات مخالب الطير (لوحة ٢٨٤) ، غير أن ظهور الرأس بالمواجهة هنا لا يتيح على الإطلاق إظهار تاج بالمجانبة كما هو الحال في رأس حمورابي .

وفي عهد حمورابي غدا الحد الفاصل بين النقش البارز والنحت المجسم غير واضح المعالم كما شهدنا في اللوحة السابقة وغيرها . ولذلك فلكي نتفهم النحت في العهد البابلي القديم ، وبصفة خاصة النحت خلال فترة حمورابي المحدودة ، علينا أن نعتمد على النقش البارز هادياً لنا .

ونجد في لوحات النقش البارز للأشكال البشرية والإلهية رغبة جلية في التجديد ، فهناك دمية فخارية من لارسا تصور إلهاً يتسلق جدران قلعة (لوحة ٢٨٥) . وثمة امرأة عارية رقيقة الخطوط مضمومة الأيدي قصيرة الشعر ، وهي شخصية جديدة مغايرة لسيدات عهد جوديا المكتنزات غريبات الشكل ، فهي لا تجد حرجاً في إظهار جسدها المتناسق عاريا (لوحة ٢٨٦) . وهناك لوحة لفلاح على ظهر بقرة (لوحة ٢٨٧) ، وأخرى لملاكمين مشتبكين (لوحة ٢٨٨) . وثم نجّار منحن على قطعة خشب بأدواته التي تبدو أنها كما هي اليوم على الرغم من أنه مضت عليها أربعة آلاف عام (لوحة ٢٨٩) .

وقد استخدمت قوالب فخارية في صنع فطائر المائدة الملكية كانت تنقش عليها مشاهد مختلفة من الحياة اليومية ، مثل القالب الذي يصور منظر قنص وعل يمسك بقرنيه رجل ملتح يضع على رأسه قلنسوة وقد وقف كلب ممشوق على قوائمه الخلفية وقفة توحي بمشاركته في القنص (لوحة ٢٩٠) ، ومثل القالب الذي يصور أسداً يهاجم ثوراً لا يبدو مكترثاً بهجوم الأسد ، وقد تراجع عن ميدان المعركة عجلان بقيا ساكنين (لوحة ٢٩١) .

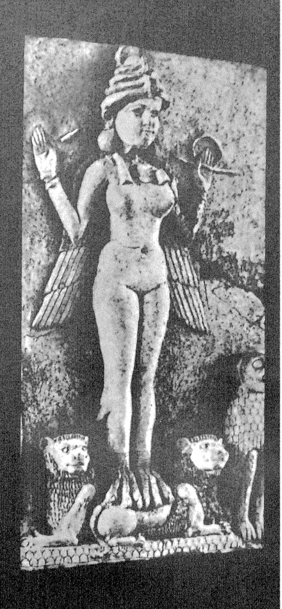
وإذا كان الفنانون قد صوروا وحشية الحيوانات المفترسة بما يحرك الخوف منها ، وخاصة الأسد ، فقد صوروا الحيوانات الأليفة وادعة حانية ، مثل منظر الكلبة التي ترضع أجراءها في حنان بينما دفعت غريزة البقاء أو المحافظة على الحياة الأجراء إلى التعلق بأثداء أمها (لوحة ٢٩٢) .

وكان للخرافات أثرها في الرسم ، فصور المارد « خومبابا » الذي صارعه جلجامش مقطبا جبينه (لوحة ٢٩٣) ، كما صورت الربة العارية المجنحة وقد تحولت قدماها الى قائمتي طير جارح ، بينما أحاط بها أسدان وبومتان (لوحة ٢٨٤) . وكشف في لارسا عن إناء بدت فيه الربة العارية المجنحة أكثر رفقا ، إذ رفعت يديها تبارك من يذكرونها ، بينما أحاطت بقدميها طيور وأسماك وسلاحف وديعة (لوحة ٢٩٤) . وثمة إلهة عارية مجنحة تقف فوق جديين ملتصقي الظهر (لوحة ٢٩٥) ، كما ظهرت آلهة خيّرة في مشاهد أخرى مثل نقش على خاتم أسطواني يصور الحاكم « إيدي – ايلوم » يتقدم الى الربة واثقا في رفقة ربة أخرى ترفع يديها بالشفاعة له (لوحة ٢٩٦) .



٢٨٣ فن بابلي قديم : اله يشطر بسكينه جنية خرافية . دمية فخارية .
بداية الألف الثاني ق . م . خفاجي .
« باذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »

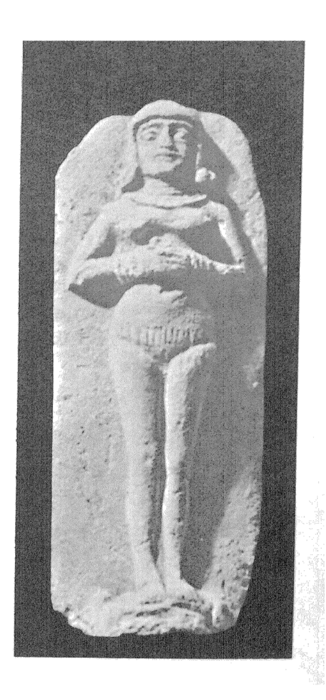
٢٨٤ فن بابلي قديم : دمية فخارية لربة عارية مجنحة



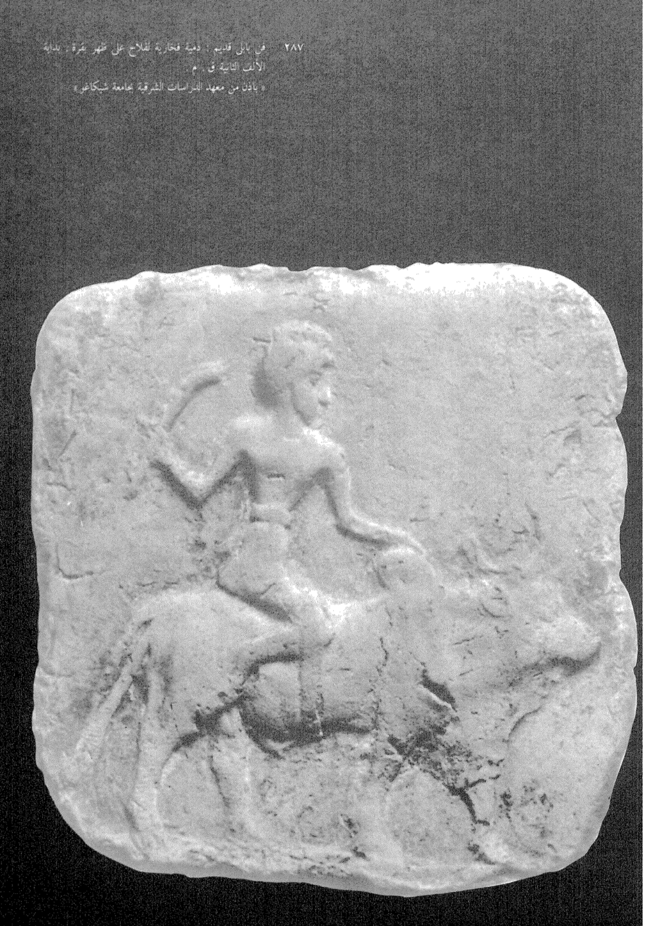


٢٨٥ فن بابلي قديم : دمية فخارية لإله يتسلق جدران قلعة .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٨٦ فن بابلي قديم : امرأة عارية .
بداية الألف الثانية ق . م . خفاجى

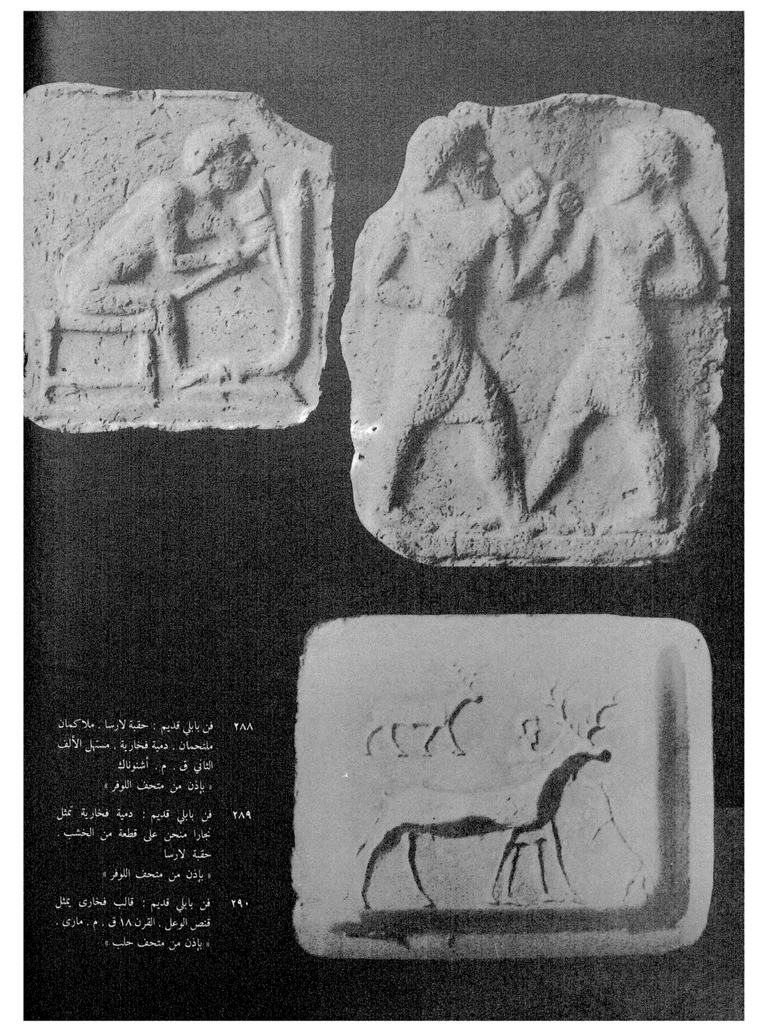


واذا كان الفنانون قد عنوا بتصوير حمورابى ملك بابل الذي نجح في فتح الممالك الأخرى وضمها إليه واحدة بعد الأخرى ، من عيلام ولارسا وأشنوناك الى ماري ، فقد حاول جميعهم نقل ملامحه في أمانة . وتبدو على الرأس المصنوعة من الديوريت المسماة « حمورابي الكهل » (لوحة ٢٩٧) سمات الحزن وتجاعيد الجهد الشاق . ومع ما حرصت عليه من تصوير المظهر الملكي إلا أنها أبرزت ملامحه الشخصية ، وبذلك تكون هذه الرأس قد فجّرت شكلا فنيا عريقا ، إذ كان من النادر أن يوفق مثّال الشرق الأوسط القديم في إضفاء السمات الفردية لشخص من يصوره على تمثاله ، الى جانب رمزه لمفهوم الملكية أو الى الأغراض الطقسية الدينية لتمثاله . وحتى إذا نجح أحيانا في اضفاء هذه السمات الشخصية فقلّ أن تأتي بمثل هذه القوة التي نراها في هذه الرأس . وأغلب الظن أن الفكرة الكامنة وراء هذه المحاولة والتي تنادى بأن اكتشاف الشكل الخارجي للتمثال



٢٨٧ في بابل قديم : دمية فخارية لفلاح على ظهر بقرة ، بداية الألف الثانية ق . م .

« بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »



٢٨٨ فن بابلي قديم : حقبة لارسا . ملاكمان ملتحمان . دمية فخارية . مستهل الألف الثاني ق . م . أشنوناك
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٨٩ فن بابلي قديم : دمية فخارية تمثل نجارا منحن على قطعة من الخشب . حقبة لارسا
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٩٠ فن بابلي قديم : قالب فخارى يمثل قنص الوعل . القرن ١٨ ق . م . مارى .
« بإذن من متحف حلب »



٢٩١ فن بابلي قديم : قالب فخاري يمثل أسدا يهاجم ثورا . من الفخار القرن ١٨ ق . م . مارى .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٩٢ فن بابلي قديم ; كلبة ترضع أجراءها . بداية الألف الثاني ق . م . ديالي .
« بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعةشيكاغو »





٢٩٣ فن بابلي قديم : المارد خومبابا مقطبا جبينه . من الفخار. بداية الألف الثاني ق . م . حقبة لارسا « بإذن من المتحف البريطاني »

يتأثر بل يتشكل بفعل الطبيعة الداخلية للشخصية المصورة هي نفسها التي حملت مثّال لوح قانون حمورابي على أن يطبق على نقوشه مبادىء المنظور ، على أن لحية الشخوص القديمة عامة لم تكن مرتبطة بطبيعة الشخص المصور ، ومع هذا فإن أسلوب تشكيلها لم يكن متروكا لهوى الفنان ، بل كان يخضع لقواعد صارمة تتبع التدرج الاجتماعي . ونحن نشهد اللحية نفسها في تمثال « حمورابي الكهل » ، وفي نقش الشخص الجالس بلوحة قانون حمورابي بسوسه ، تلك اللحية التي تطول في كل منهما حتى تصل الى منتصف الصدر. وتنقسم اللحية في رأس حمورابي الكهل الى جزئين ، أعلاهما من خصلات حلزونية وأسفلهما جدائل علي شكل حبل .

وتدل المصادر الأدبية والقانونية والتاريخية القديمة للعهد البابلي القديم على أن حكم حمورابي نفسه كان الذروة السياسية والثقافية لتحول الحضارة من سومرية أكدية الى كنعانية بابلية . وقد ثبت ذلك من الدراسة الدقيقة الحديثة ، ومن تصنيف التحف الأثرية التي ترجع الى هذا العهد وفق أسلوبها ، ومن الأختام الأسطوانية التي عثر عليها في ماري من عهد زيمري ليم ، ومن إجماع كافة المتخصصين على أن لوحة قانون حمورابي تعد مثالا نموذجيا لأسلوب النقش البارز في عهده ، وذلك لاتباعها قواعد المنظور ، ولانطلاق نقوشها نحو النقش الشديد البروز ، ومن استعراض كافة التماثيل التي وصلت إلينا من عهد حمورابي . ويبدو أن مملكة بابل تحت



٢٩٤ فن بابلي قديم : إلهة مجنحة عارية فوق إناء نذور من الفخار، مستهل الألف الثاني ق . م . حقبة لارسا . «بإذن من متحف اللوفر»



٢٩٥ فن بابلي قديم : إلهة مجنحة عارية واقفة فوق جديين ملتحمي الظهر. من الفخار. مستهل الألف الثاني ق . م . حقبة لارسا.
« بإذن من متحف اللوفر»

حكم حمورابي قد وجدت في الفن وسيلة للتعبير عن نفسها بالطريقة التي تلائمها مثلما فعلت مملكة سرجون الأكدية القديمة . ومن سوء الحظ أن فترة حكم حمورابي كانت أقصر من فترة الحكم الأكدي القديم ، فكما أن مكانة العهد الأكدي القديم في جنوب العراق قد وقعت تحت التهديد المتكرر لغزوات الإيرانيين وقبائل الجوتيين ، كذلك بدأت هجمات الكاشيين الأولى تشق طريقها صوب بابل عبر سلسلة الجبال الإيرانية . غير أن قوة الأسرة الحاكمة الكنعانية كانت قد أخذت في الاضمحلال بعد موت حمورابي ، ومن ثم تدهور نفوذ الامبراطورية الثقافي ، الى أن وقع في الفترة من حوالي ١٥٠٠ الى ١٧٠٠ ق . م تغيير شعوبي وروحي في منطقة الشرق الأدنى ، مما جعل الخطر يحيق بكل ما خلفه السومريون والساميون خلال ألف عام ، وأتى بأجناس جديدة مثل الحوريين والحيثيين والكاشيين ليلعبوا دورهم في مسرح السياسة العالمية .



٢٩٦ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يصور الحاكم «إيدي إيلوم» يتقدم الى الربة ترافقه ربة أخرى ترفع يديها بالشفاعة له . ماري «بإذن من متحف حلب»

كانت المنجزات الفنية الباقية من مملكة بابل تحمل في طياتها اضمحلالها الروحي الى أن هلّت نهاية القرن السادس عشر ق . م فاكتسح البرابرة الأناضوليين مدينة مردوك . وعلى الرغم من هذا فقد بدأت شعوب الجبال الشمالية ذوي الصلات بشعوب وسط آسيا الهندو أوروبية[1] التي لم تكن قد لعبت دورا قياديا بعد في منطقة الشرق الأدنى تطبع بابل ببصماتها ، غير أنه لم يتبق لنا للأسف إلا مصادر ضئيلة للمعلومات المتصلة بهذه الفترة .

ولولا فن النحت الدقيق على الحجر لما بقيت لنا أية معلومات ذات أهمية عن الفن أو عن موضوعاته أو أسلوبه . فخلال ذلك العهد استمر استخدام الأختام الأسطوانية اللازمة لعقود التجارة ، وأمكن للمتخصصين من خلال دراستها تكوين فكرة عامة عن الموضوعات المستخدمة ، وعن ملامح النحت الدقيق في الحجر وأسلوبه قرب نهاية الأسرة الحاكمة الأولى في بابل ، وخرجوا من هذه الدراسة بأن هذه الحقبة قد افتقرت تماماً إلى الأفكار الجديدة .

---

(١) الهند وأوروبية : فصيلة لغوية كبرى تنتمي إليها اللغة الانجليزية ومعظم اللغات الأوروبية ، وتضم عددا من المتكلمين أكبر من أي فصيلة أخرى .



٢٩٧ فن بابلي قديم : رأس حمورابي ملك بابل .
من الديوريت القرن ١٨ ق. م. سوسه .
« بإذن من متحف اللوفر »

فن الروسميات

ويعطينا الخاتم الأسطواني خلال العهد البابلي القديم الانطباع بأنه منبثق عن فرع هابط من فروع الفن يبز الكم فيه الكيف . وحتى تلك الأختام العديدة المنقوش عليها اسم أحد الأمراء نادراً ما تقترب من الأسلوب المكتمل . بل ان الموضوعات المستخدمة نفسها تختلف عن تلك المستخدمة خلال عهد الإحياء السومري الأكدي . كذلك لم يتناول إثراء تصميمات الختم المشاهد الرئيسة بالقدر الذي تناول به المشاهد الثانوية والوحدات الزخرفية التي يملأ بها الفنان الفراغ .

و تابع الفنان في العهد البابلي القديم استخدامه موضوعين من موضوعات عهد الإحياء ، هما مشهد تقديم المتعبد إلى الإله ، ومشهد الغازي المألوف في لوحة نارام سين ، غير أن موضوعات الآلهة المعبودين والأبطال والملوك كانت جديدة كل الجدة . كما استخدمت أيضاً حلقة جديدة من الرموز السحرية مشتقة من عالم الكنعانيين الديني لتغطية السطح المصور كله (لوحة ٢٩٨) . ولا غنى لدراس فن النحت الدقيق على الحجر عن استيعاب معنى المشاهد الهامة ، وعناصر المشاهد التي لم تستخدم من قبل في العصر البابلي القديم ، وكذلك موضوعات الآلهة الجديدة والمخلوقات الملفّقة مثل أبو الهول والأسد – التنين والإله فوق الثور « والإله – الملك محارباً » والبقرة الحلوب ، وكلها صيغ ترجع إلى أصل كنعاني . وهكذا تتضح أهمية الإلمام بإيقونوغرافية كافة أنواع الآلهة فوق مهاد الحجر المحفور خلال عهد الأسرة البابلية الأولى ، مثل « أمورو » الإله حامل عصا الرعاة (لوحة ٢٩٩) « والإله – الملك محاربًا » وعشتار العارية ، وعشتار المحاربة ذات الهراوة المزدوجة التي على شكل أسد ، والإله حامل الصاعقة ، والإله الممتطي ثورًا ، والرجل الضئيل المنثني الساقين ، إلى غير ذلك من الرموز السحرية المتعددة الجديدة كالذبابة والأقنعة والحراشف وغيرها مما لم يصل العلماء بعد إلى تفسير كنهه .

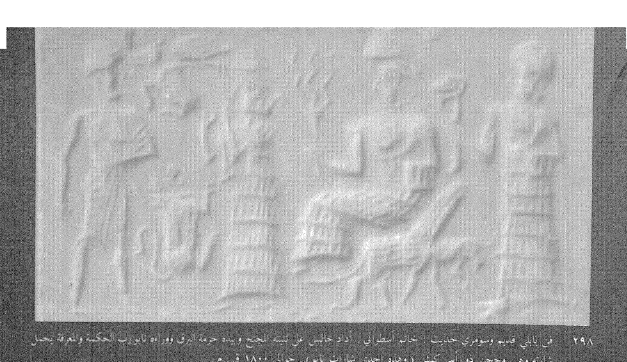
ويبدو أن المشهد الكلاسيكي « لتقديم المتعبد » الذي ألفناه في عهد الإحياء ، حيث يتقدم المتعبد تقوده إلهة شفيعة صوب كبير الآلهة الجالس فوق عرشه ، يبدو أن هذا المشهد قد ناله الكثير من التبسيط خلال العهد البابلي القديم ، إذ تحول الإله الجالس على عرشه إلى إله واقف فحسب حتى انتهى الأمر بحذفه

كلية من المشهد . فلم يعد يظهر غير الإلهة الشفيعة بثوبها الطويل المهدّب ، هذا إلى عنوان من سطرين أو ثلاثة لصاحب الخاتم (لوحة ٣٠٠) .

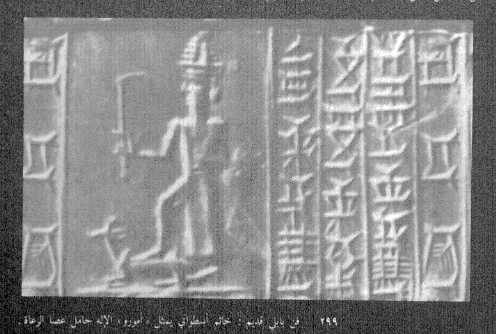
ومع ذلك فهناك بعض الأختام التي تضمنت مشاهد متوارثة عن « شريط الأشكال » منذ العهد السومري الأكدي ، استمرت خلال عهد الأسرة الثالثة في أور ، مثل البطل بخصلات شعره الست ينازل أسداً ، والبطل العاري المثني الساقين (لوحات ٣٠١ و٣٠٢) ، والموضوعات الدينية مثل الخاتم الذي يصور إله الشمس أوتو واقفاً على جبل ، ثم إيو إله الماء ، ثم إله آخر جالس داخل معبد (لوحة ٣٠٣) .

ويبدو أن التهجين بين الموضوعات والأساليب الكنعانية وبين الموضوعات والأساليب السومرية الأكدية لم يتم وفق منهج متماثل في كافة مناطق الحضارة البابلية القديمة مثل لارساوإيسين وبابل وأشور ووادي ديالى وماري . ومن الجائز أن تقاليد المراكز المختلفة في بلاد ما بين النهرين كانت جد متنوعة وغير متكافئة من حيث عراقتها مع فن الكنعانيين الذين كانوا يؤمنون بأنهم مركز دولة كبرى عليها أن تفرض أسلوبها ومنهجها من القمة إلى القاعدة . وإذ كانت مملكة حمورابي قصيرة العمر فقد تعذر على المتخصصين تكوين فكرة واضحة تمام الوضوح عن النحت الدقيق على الحجر تحت حكم هذا الملك العظيم من دراسة الأختام الباقية .

غير أنا إذا ما تطلعنا إلى الأختام الأسطوانية وطبعاتها التي اكتشفت أخيراً في ماري ، والتي تُعزي إلى « زيمري ليم » وزوجته « شبتو » وبعض كبار رجال البلاط ، نجدها تزودنا بصورة جديدة لمضمون النحت الدقيق وأسلوبه في العهد البابلي القديم ، إذ تبرز لنا الفرق بين النحت الدقيق الكنعاني وفق تقاليد ما بين النهرين القديمة من جهة وبين الملامح الكنعانية السورية الأخرى التي نراها على ختم لأحد موظفي زيمري ليم واسمه « أنا – سين – تاكلاكو » (لوحة ٣٠٤) . فنلاحظ من ناحية الموضوع المستخدم تجديد ا غير مألوف في شكل الإلهة الشفيعة الثانية والراقصة شبه العارية حاملة الدف فوق ساعدها الأيسر ، وكذلك الثوب السوري المائل الذي يرتديه الإله المحارب ، والرداء المبطن الملتف في ميل حول المتعبد الذي يقدم الوعل قرباناً . وجاءت تقنة هذا الخاتم في روعة بالغة . وتبين هذه الأختام التي ترجع إلى عهد « زيمري ليم » ملك ماري أن الفنان الكنعاني في العراق قد تعلم حينذاك الجمع بين الموضوعات التقليدية مظهراً إياها في شكل جديد ، كما تعلم أيضاً التجديد واضفاء الحيوية عليها باستخدام عناصر من التقاليد الكنعانية السورية . وفي الوقت نفسه تدل هذه الأختام على أن فن النحت الدقيق أيضاً قد بلغ ذروته خلال العهد البابلي القديم إبان حكم حمورابي أو من تلوه مباشرة . (لوحة ٣٠٥ ، ٣٠٦) .



٢٩٨ فن بابلي قديم وسومري حديث : خاتم أسطواني . أداد جالس على تنينه المجنح وبيده حزمة البرق ووراءه نابو رب الحكمة والمعرفة يحمل شارته وهي محجن ذو رأس كبش (وهذه إحدى شارات نابو) . حوالي ١٨٠٠ ق . م .



٢٩٩ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يمثل « أمورو » الإله حامل عصا الرعاة .

٣٠٠ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يمثل الإلهة الشفيعة .



٣٠١ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يمثل البطل ينازع الحيوانات .



٣٠٢ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يظهر عليه البطل ينازع الحيوانات



٣٠٣ فن بابلي قديم : طبعة خاتم أسطواني منذ بداية العهد البابلي القديم (إيسين لارسا) . الى اليمين إله الشمس أوتو واقفا على جبل ، ثم إيو إله الماء ، ثم إله جالس على معبد .





٣٠٤ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يظهر عليه متعبد ومعه الإلهة الشفيعة ومن ورائها امرأة تحمل دفًا فوق ساعدها الأيسر



٣٠٥ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني



٣٠٦ فن بابلي قديم : خاتم أسطواني يظهر عليه الإله المحارب والإلهة الشفيعة الثانية والراقصة العاريه حاملة الدف .

العَصرُ البابلي الأوسط

الفن في بابل
خلال عهد الكاشيّين
(١٥٩٤ - ١١١٥ ق.م.)

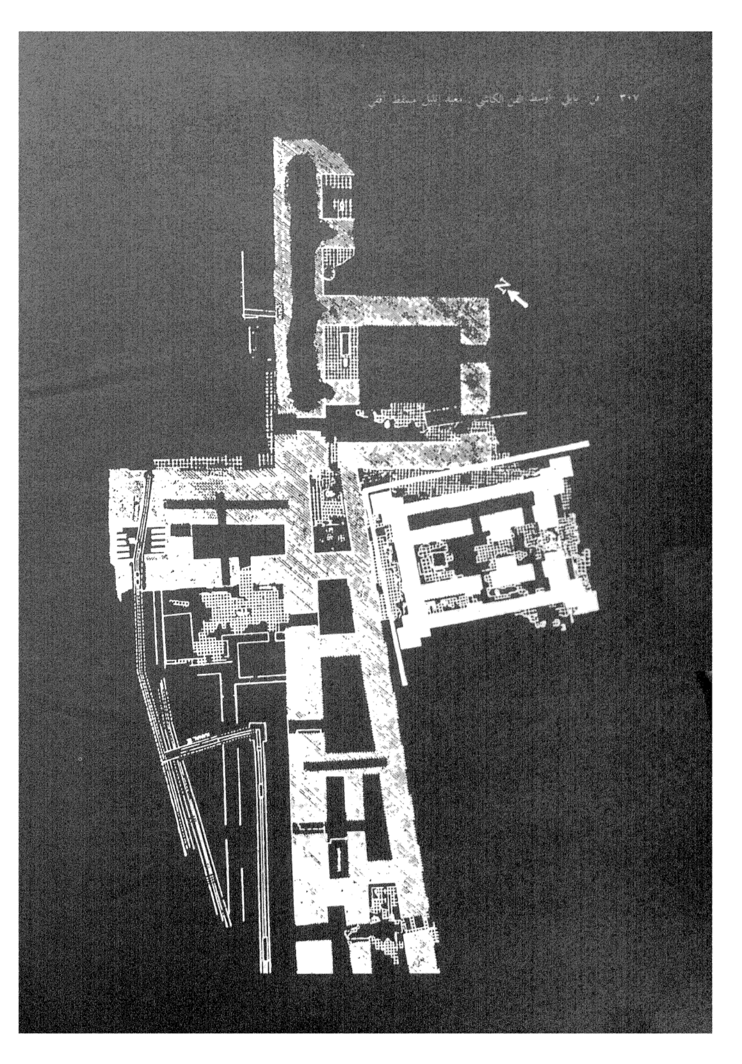
١

زحف الكاشيون على بابل واحتلوها بعد أن قضوا على الدولة البابلية القديمة وامتد حكمهم لها بعد ذلك قرابة ستة قرون لم تتخللها أحداث ذات بال . وقد اختلف المؤرخون حول أصل الكاشيين أين عاشوا ومن أين أتوا ، وعلام كانت حياتهم من قبل ؟ غير أن علماء التاريخ القديم يؤكدون أنهم من فصائل هند أوروبية هبطت من جبال زاجروس بإقليم لورستان الواقع في الشمال الغربي من إيران ، وأنهم تعلموا اللغة البابلية وأخذوا عن حضارتها .

لم يكن الكاشيون قوما مبدعين ، ولا كانوا أصحاب حس مرهف ولا حضارة ولا ثقافة كالبابليين ، ومن ثم تبّنوا ثقافتهم وحضارتهم وحافظوا على آثارهم حفاظهم على وحدة بلاد الرافدين ، يردون عنها غزوات سكان شواطىء الخليج العربي .

وكان العيلاميون من بين هؤلاء أشدهم بأساً وأقواهم شكيمة ، ما زالوا بين الحين والحين يثبون على بابل وينهبون ما تصل إليه أيديهم من منجزات فنية ، ومن أشهرها لوحة « نارام سين » « وقانون حمورابي » .

وقد اتخذ هؤلاء الكاشيون عاصمتهم في عقر قوف التي كانت تسمى آنذاك « دور كوريكالزو » في مكان قريب من بغداد الحالية ، شيدوها في القرن الخامس عشر ق . م ، تشرف عليها زقورة بديعة يحيطها درج ، وتحف بها معابد إنليل وننليل وننورتا (لوحة ٣٠٧) . وما زالت بقاياها حتى الآن شاهدة على وجودها ، بل أن بعضاً من أطلالها ما زالت ترتفع في السماء بما يقارب خمسين متراً .



٣٠٧ – فن بابلي أوسط، الفن الكاشي، معبد إنليل، مسقط أفقي

٢ العمارة الكاشية

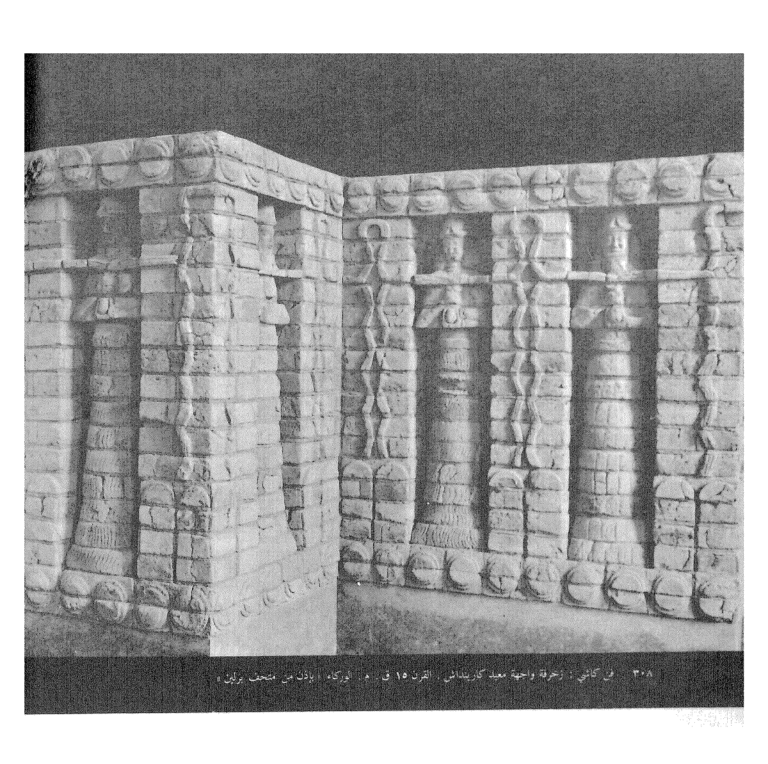
واتسمت العمارة في بابل منذ عهد الملك الكاشي كاريند اش (١٤٤٥ - ١٤٢٧ ق . م) بالطابع الكاشي رغم ارتباطها الوثيق بالتقاليد المعمارية البابلية ، ورغم أن قسماتها الخاصة لم تكن قد تحددت خلال الألف الأول ، إلا أنه لا يجوز التقليل من شأن الجنس الكاشي أو الاستخفاف بمحاولة التعرف على منجزات هذا العهـــد .

وقد حرص الكاشيون على ترميم الأبنية القديمة التي أصابها الدمار في العواصم القديمة الأخرى ، بل لقد أعادوا بناء معابد إنليل وإينانا إلهة السماء ونانار إله القمر في صورة أكثر جمالاً ، تعبيراً عن إخلاصهم لماضي بلاد الرافدين وعقائدها الدينية .

وعلى الرغم من قدرات الكاشيين المعمارية المتميزة ، فإنهم لم يتخلصوا من طبيعتهم الخشنة أو يضيفوا إلى خبراتهم الناقصة ، وانعكس ذلك على منجزاتهم ، حتى تلك التي نقلوها بعناية تامة عن نماذج سابقة . ويتجلى ذلك في المعبد الذي أقامه الملك كاريند اش في أوروك للربة إنّانا[١] ، فلم يكن تصميمه المعماري وعناصره الزخرفية من ابتكارات العصر ، بل كان يحمل بصمات واضحة من معبد « تبه جاورا » العتيق الذي شيد قبل ذلك بألف وخمسمائة عام . ولقد زينت واجهة معبد إيأنّا[٢] المشيدة من طوب الآجر بوحدات زخرفية عراقية بحتة تمثل أوعية تتدفق منها المياه ، غير أنهم استحدثوا تجديداً لم يُسبقوا إليه ، بأن وضعوا الربات والأرباب داخل كوي متجاورة على التعاقب ، تفصلها أكتاف ، وهم يحملون الأوعية التي يتدفق منها الماء على أسطح تلك الأكتاف (لوحة ٣٠٨) ، وقد استطالت أبدان الربات والأرباب استطالة غير مألوفة وبدا عليهم الجمود . واستخدمت هنا قوالب الآجر للنقش عليها بدلاً من الحجر الذي عزّ وجوده ، وهو التقليد الذي اتبعه بعد ذلك العيلاميون والبابليون الجدد والأخمينيون .

---

(١) إنّانا ومعناه سيدة السماء (٢) إيانا ومعناه معبد السماء



٣٠٨ فن كاشي : زخرفة واجهة معبد كاريناداش . القرن ١٥ ق . م . الوركاء « بإذن من متحف برلين »

وتعيننا منجزات النحت والتصوير القليلة ، على إدراك التحول الجوهري من عالم الحضارة السومرية البابلية إلى عالم الحضارة الكاشية ، فهي تنتمي إلى مجموعة جديدة من الأشكال الفنية . ولم يخلف لنا العهد الكاشي إلا ندرة من أشكال العابدين ، بينا نجد من مثيلاتها المنحدرة من الألف الثالث ق . م عدداً وفيراً . كذلك اختفى عنصرا النقش البارز الرئيسين في الفن البابلي القديم ، وهما لوحات النذور وأنصاب النصر ، وحل محلهما النقش البارز على قوالب الآجر كجزء من النحت المعماري الكاشي ، وكذلك لوحات « الكودورو» التي ظل اسمها مرتبطًا لفترة طويلة بالكاشيين ، وكانت تستخدم لتسجيل منح الأراضي متخذة شكل النصب حتى أصبحت أهم وسيط لاستخدام النقش البارز.

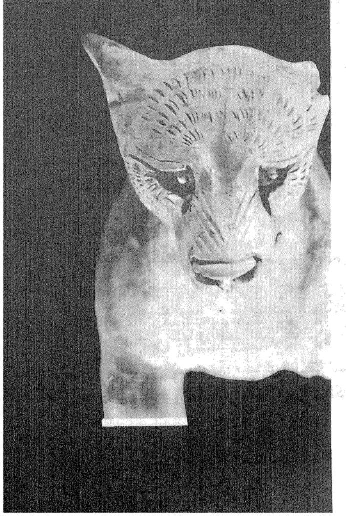


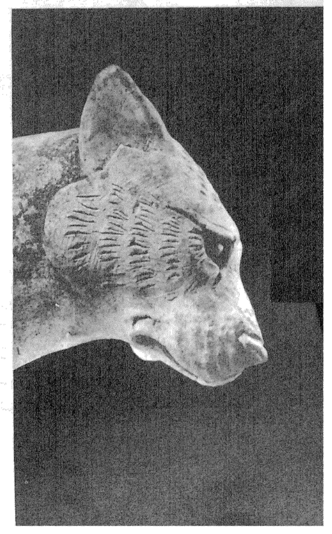
٣٠٩ فن كاشي : رأس فخارية من بابل . « بإذن من متحف العراق ببغداد »

ومن النماذج القليلة المتبقية من النحت المجسم رأس فخارية (لوحة ٣٠٩) يكاد يبلغ حجمها نصف الحجم الطبيعي للرأس ، تكشف بعض جوانب النحت المجسم في ذلك الوقت ، وقد أُضفي اللونان الأسود والأحمر الحيوية على تعبيرات الوجه . ومع أن المنجزات الكاشية قليلة إلى حد يتعذر علينا معه مضاهاة هذه القطعة بغيرها ، إلا أن العثور عليها في القصر الملكي الكاشي يرجّح نسبتها إلى ذلك العهد .

وبالرغم من أن الكاشيين قد برعوا في صنع التماثيل التي كدسوها في معابدهم إلا أن تمثالاً سليمًا واحد منها لم نعثر عليه . وثمة رأس صغير من الفخار يمثل لبؤة يؤكد حذق الكاشيين في صنع تماثيل الحيوانات (لوحة ٣١٠) .

٣١٠ – فن كاشي : لبؤة من الفخار. القرن ١٤ ق. م. « بإذن من متحف العراق ببغداد »





٣ الكـــودورو

ولم يرتبط شكل من أشكال الفن بالطابع الكاشي مثلما ارتبطت به مجموعة الكودورو الكبيرة ، وهي لوحات ذات طابع قانوني تستمد أهميتها مما تتضمنه من كتابات مسمارية ، لا من نقوشها البارزة الدينيــة أو الرمزية أو الأسطورية البالغة الإتقان . وكانت الكودورو المنحوتة من الطين أو الحجر أو المعدن بمثابة وثائق رسمية يسجل فيها الملك أو أحد كبار رجال الدولة تبرعه لشخص أو لموظف أو كاهن أو معبد ، وتحدد الكتابة نوع المنحة وحدود الأرض الممنوحة ، وقيمة الرسوم المفروضة عليها والضرائب المعفاة منها ، مما يجعل من هذه الكودورو سجلاً ملكياً للعقارات . فقد كان الملك – وفق شريعة سكان الجبال – هو صاحب السلطة المطلقة في منح الأراضي والممتلكات لمن يشاء ، بما في ذلك الكهنة والكاهنات والمعابد .

وإذا قارنا هذا العهد بالعهد السومري الممهد للتاريخ – حين كانت الأرض كلها في حوزة الحاكم أو الملك يستثمرها بتفويض من الإله – نجد أن الفارق في الحالتين يكاد يكون إسمياً ، إذ لم يتغير شكل الميثاق الدال على سلطة الملوك الكاشيين وشكل الكودورو منذ ذلك العهد ، فاحتفظ الكودورو بهيئة النصب الذي كان يسجل عليه الحاكم منح الأراضي خلال الفترة ما بين عهدي جمدة نصر وميسيليم . وكان النصب في مبدأ الأمر كتلة حجرية مستطيلة ذات قمة مستديرة أحياناً تنتصب في وضع قائم ، وتغطيها نقوش قليلة ، ثم اتخذ شكل المسلة كلوحة مانيشتوسو ، وقد استخدم الملوك الكاشيون كلا الشكلين من الكودورو . ومما يثبت أن الكودورو كانت تعبيرًا عن مفهوم الملكية وسلطانها حرص شوتروك ناخونتي الذي هزم الكاشيين في عام ١١٦٠ قبل الميلاد على أن ينقل عدداً كبيراً منها إلى عاصمته سوسه كغنيمة حرب . كذلك حينما انصرف الأشوريون فيما بعد عن استخدام الكودورو نراهم قد استخدموا المسلات المزخرفة بمشاهد شخوص تصور المآثر الملكية ، الأمر الذي يوضح المفهوم الأشوري للملكية المخالف لمفهومي البابليين والكاشيين .

وخلال العهد البابلي الأوسط [الكاشي] عزف الملوك عن تسجيل طابعهم الحربي أو حتى طابعهم الأسطوري البطولي ، على العكس من الملكية الأشورية التي تطورت تدريجياً إلى أيديولوجية سياسية . وقد أدى هذا الاختلاف إلى اختفاء الحوليات العسكرية من العهد البابلي الأوسط ، وكذلك النقوش البارزة السردية مما خلف

أثراً على الطبيعة الدينية والأسطورية لأهم أعمال النقش البارز من العهد الكاشي ولكل النقوش البارزة التي حفظتها لنا الكودورو حتى الآن.

وأقدم نموذج للكودورو من العهد الكاشي هو ذلك المصنوع من الطين بالمتحف البريطاني، ويحمل اسم الملك كوريجالزو دون أن تصاحبه أية نقوش مصورة. وفي نهاية هذا العهد - خلال القرن الثاني عشر قبل الميلاد - استخدمت كافة الأساليب المتعددة من النقش الكاشي، المتقدمة منها والمتأخرة على السواء. ولعل هذه الفترة هي التي بلغ فيها النقش البارز على الكودورو قمة ازدهاره من حيث موضوعه وأسلوبه، فقد كاد هذا النوع من أشكال الفن يندثر خلال العهد البابلي الأخير.

ولم يحدث في تاريخ فنون الشرق الأدنى كلها ان استخدمت إيقونوغرافية الرموز الإلهية بمثل هذه الوفرة وهذا الانتظام الذي ظهر فوق لوحات الكودورو خلال العهد الكاشي. ولم تكن إيقونوغرافية نقوش الكودورو تعبيراً فنياً عن الأفكار الدينية بصفة عامة بقدر ما كانت محاولة إيقونوغرافية لبلورة بعض هذه الأفكار المتعلقة بعبادة الآلهة خلال الألف الثاني وما يترتب على هذه العبادة من أفكار فلسفية. فلم يعد كافياً مجرد اختيار رمز تجريدي يتناسب مع الطبيعة الغالبة على شخصية إلهية لحقها التطور على مر العصور، بل أصبح من الأهمية بمكان أيضاً إيضاح الطبيعة المعقدة للآلهة مثل « السمكة - الماعز » وتفسير مكانتها الكهنوتية في التدرج اللاهوتي وتأثيرها على مناطق الكون المتعددة.

وثمة كودورو سجل عليها مليشيجو الثاني [مليشباك] وثيقة لصالح ابنه مردوك آبال إيدينا (لوحة ٣١١) تطلعنا واجهته بترتيب درجات القدسية للقوى الغيبية المسيطرة على الكون. فنرى مجمع الآلهة الكاشي كله ممثلاً برموز فوق خمسة أفاريز أفقية يعلو أحدها الآخر، من أول الآلهة النجمية في أعالي السماء حتى قوي العالم السفلي في أعمق الأعماق، وذلك وفق التدرج اللاهوتي والكهنوتي حتى بات قيام أي شخص بتشويه نص الوثيقة أو تغييرها اعتداء على مجمع الآلهة، كما يعد الجزء المصور من الكودورو تعزيزًا للعهد الشعائري الوارد في النص. فجميع الآلهة البابلية تتتابع حسب درجاتها، مرتبة في صفوف على غرار صفوف اللوحات السومرية. ففي القسم الأعلى يظهر الثالوث الأعظم « آنو - إنليل - إيا » يليه ننخرساج، بينما يعلو الثالوث الهلال سين والنجمة عشتار والقرص المشع شماش أو شمش، وفي الصف الثاني ظهرت آلهة الجحيم والحرب : نرجال وزبابا وننورتا. وفي هذا الكودورو رموز كتابة غريبة يصعب تفسير بعضها، وهو يعد بصفة عامة نموذجا للتصوير الواقعي والوهمي وإن كان رمزياً في كلتا الحالتين.

وفي لوحة حجرية أخرى أقامها مليشيجو لابنته (لوحة ٣١٢) نجد النقوش تصور المنحة، حيث يقود مليشيجو ابنته من يدها صوب الإلهة نانا الجالسة فوق عرشها، والتي بدت في ثوبها الإلهي المقدس العريق ذو الأهداب وتاجها الريشي الأسطواني الشكل بينا تجلس فوق مقعد على هيئة معبد يستند الى قاعدة ذات قوائم أسد، وترفع يديها تحية للملك الذي يرتدي ثوبا طويلا مشدودا بشرائط عريضة تتقاطع فوق صدره، ولابنته التي تحمل قيثارة على ذراعها الأيسر، وانتصبت مبخرة طويلة أمام الإلهة، وظهرت فوقهم جميعا الشعارات



٣١١ فن كاشي : كودورو مليشيباك نقش من أجل ابنه مردوك أبال إيدينا . القرن ١٢ ق . م . سوسه « بإذن من متحف اللوفر »

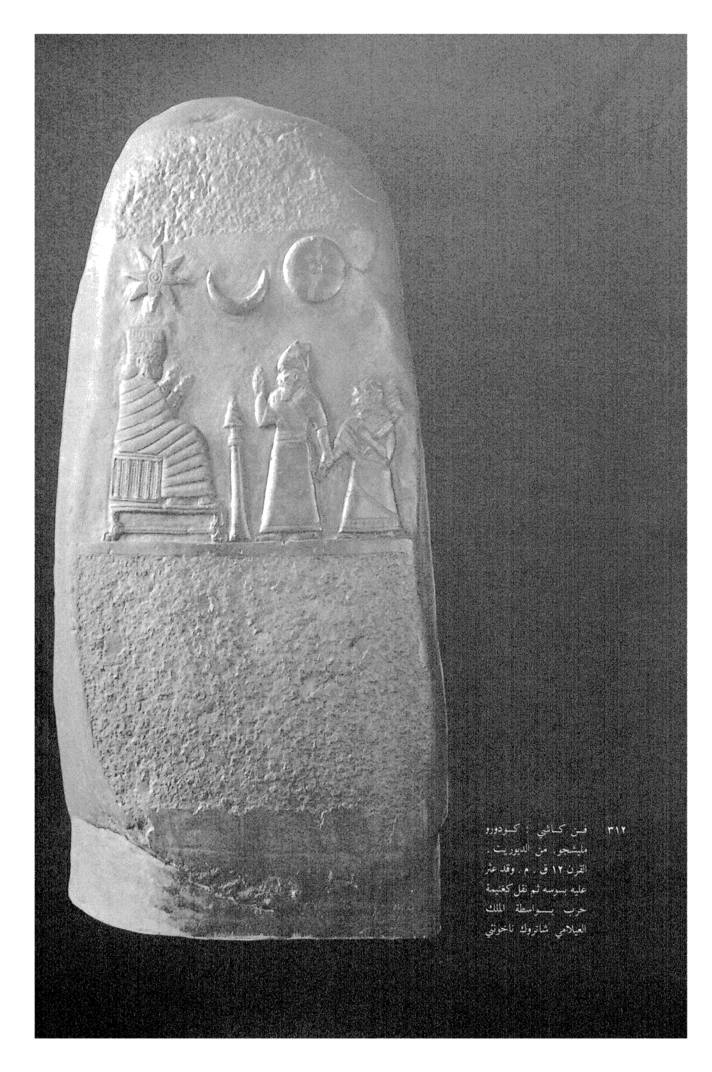
الثلاثة السماوية للآلهة سن وشمش وعشتار. والواقع أن كودورو إبنة مليشيجو هو من حيث موضوعه ردة الى مشهد « تقديم المتعبد » السومري القديم.

وقد بلغت رمزية اللغة التصويرية والنقش البارز الكاشي ذروتها قبيل انهيار الأسرة الحاكمة في القرن الثاني عشر، في مجموعة من لوحات الكودورو التي اتخذ شكلها معنى رمزيا، فجاءت كتلة حجر مستطيلة من الحجر منتصبة في وضع قائم محدبة القمة، وبدا نقشها على شكل قلعة تحميها بروج واستحكامات وقصر محصن.

وتعد اللوحة المعروفة بالكودورو الذي لم يكتمل (لوحة ٣١٣ ا، ب) أفضل مثال على هذا النوع من لوحات الكودورو، وأرق أمثلة النقش البارز الكاشي من حيث موضوعها وأسلوبها، خصصت منها مساحة كبيرة لتدوين وثيقة لم تتم، وقد عثر عليها بسوسه وهي الآن محفوظة بمتحف اللوفر. وعلى الرغم من أنها لم تكتمل، فان شوتروك ناخونتي لم يتردد في نقلها كغنيمة حرب الى سوسه. ولم تكن القلعة ذات الأبراج التي نقشت عليها مجرد محاكاة لمبنى محصن بل هي تحمل أهمية رمزية كبرى، لأنها تستند الى أفعى ضخمة تلتف حول قاعدتها، بينما التفّت أفعى أخرى حول قمة حجر الكودورو وتوسطها ثورمستلق. وقد برز للأفعى السُّفلى قرنان مدببان فوق رأسها مثل موشخوش، ذلك الحيوان الذي يمثل مردوك وبعض آلهة العالم السفلي. وهكذا تضرب جذور القلعة في العالم الذي يخترقه نهر الأعماق السفلى، بينما يلتف حول قمة الكودورو نهر مقابل هو الأوقيانوس السماوي يتوّجه الثور السماوي. وتبدو أفلاك الكون بطريقة رمزية في أماكن مختلفة من القلعة الضخمة ما بين قاعدتها وقمتها، وتنهض الأسوار وأبراج العالم ذات الدعائم من المياه العميقة. وصممت الأسوار بحيث تحمل مراسيم الملك سيد الكون في سطور أعدت بعناية. وبين قمة الأبراج ذات الدعائم لقلعة العالم وأفلاك الثور السماوي والمياه السماوية إفريزان مصوران يفصلهما إطار. ويحتشد الإفريز العلوي الذي تمتد داخله رأس الأفعى السماوية بالرموز التجريدية المعروفة لسادة الآلهة، كما هي الحال في كودورو مردوك آبال إيدينا (لوحة ٣١١). ويشمل الصف الثاني المصور أهم النقوش البارزة في هذه اللوحة على الرغم من أنها أشقها على التفسير، وتصور نقوش هذا الصف الفلك القائم ما بين السموات والأرض التي ران عليها سلام الفردوس بين البشر الأبطال وحيوانات الصحراء، فنرى خمسة رجال يرتدون تنورات متوسطة الطول، يحملون الجعبات والسهام فوق ظهورهم في حديقة صناعية مكونة من نباتات منبثقة عن أحواض ضخمة، كما نرى امرأة في ثوب ذي أهداب، والجميع يرقصون على عزف الموسيقى في موكب عقائدي. وتبدو الأسود والوعول والماعز الوحشية وكأنها تستعذب الأنغام فتتبع في حركاتها إيقاع الصنوج وألحان العيدان[1].

ولم يصور الكاشيون آلهتهم العديدة إلا من خلال رموز في شكل حيوانات أو جماد باستثناءات قليلة منها تمثال الإلهة المسماة « لاما » (لوحة ٣١٤). وتصورها اللوحة وهي واقفة وقد ثنت ذراعيها عند المرفقين وبسطت كفيها أمام وجهها وكأنها في حركة من قبيل حركات الدفاع عن النفس. ونجد الوجه في هذا التمثال منقولا بدقة عن تماثيل الفنانين البابليين ونقوشهم، وان اختلطت قواعد المنظور على الفنان فمزج بين الوضعة الجانبية

(١) ظهر هذا الموضوع نفسه في عملين من أروع أعمال النقش البارز الأشوري اللاحق في عهد أشوربانيبال.



٣١٢ فن كاشي : كودورو مليشجو . من الديوريت : القرن ١٢ ق . م . وقد عثر عليه بسوسه ثم نقل كغنيمة حرب بواسطة الملك العيلامي شاتروك ناخونتي



٣١٣ أ . ب فن كاشي : كودورو لم يكتمل
«بإذن من متحف اللوفر»



٣١٤ فن كاشي : تمثال الإلهة لاما
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

للوجه وأسفل الجسد وبين الوضعة الثلاثية الأرباع للجذع ، فالتقت الوضعتان عند الخصر . وقد نقشت فوق المئزر خمسة صفوف نقش عليها تاريخ صنع التمثال واسم الملك « نازي ماروتاش » (١٣١٩ - ١٢٩٤ ق . م) والإلهة « لاما » صاحبة التمثال .

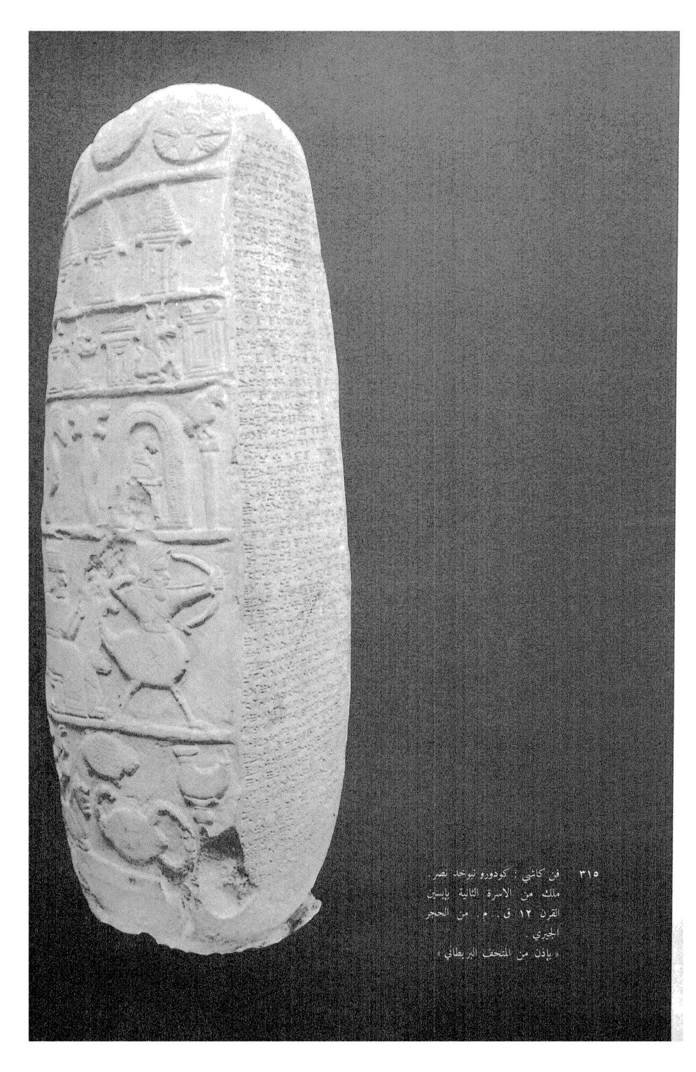
والى نبوخد نصر[1] الأول يرجع الفضل في تقديم ما يشبه موسوعة كاملة لكافة الموضوعات الفنية المطروقة آنذاك ، بأن سجلها في ستة صفوف على كودورو ضمّنه بعضا مما كان مجهولا منها حتى ذلك العهد ، من أمثال شبه قنطور رامٍ بالسهام (لوحة ٣١٥) .

٤ الاختام الاسطوانية

ومع ازدهار النحت المعماري في كاريندااش خلال القرن الخامس عشر بدأ الحفر الدقيق على الحجر - ويتمثل في الأختام - بدأ يتحرر من إسار تقاليد الفن البابلي القديم . وحتى القرن الرابع عشر كان الفنانون الكاشيون ما زالوا ينقشون نماذج شخوص مسرفة في الطول على غرار تلك التي شاعت إبان تدهور الأسرة الحاكمة الأولى في بابل . وما لبثت أن احتلت العناوين المفسرة للوحات أختامهم الأسطوانية مساحات أوسع فوق أسطحها ، وتحولت إلى ابتهالات طويلة ، بينما انتقلت الرمزية التي التقينا بها في نقوش الكودورو البارزة الى نقوش الأختام في بطء شديد ، ولم تحتل الرموز الإلهية إلا مساحة متواضعة . وعاد موضوع « حلقة إنّانا وتموز » السومري القديم الى الظهور ، وعكفوا على تجديده في مشاهد ثانوية فوق الأختام خلال عهد بورّا بورياش (لوحات ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨) . ولم يصل فن الروسميات الى القمة إلا في المرحلة التالية - ما بين القرنين الخامس عشر

---

(١) نابوخد نصر أي نابو كودورونصر بمعنى : أيها الإله نابو اللهم انصر حجارة حدودي .

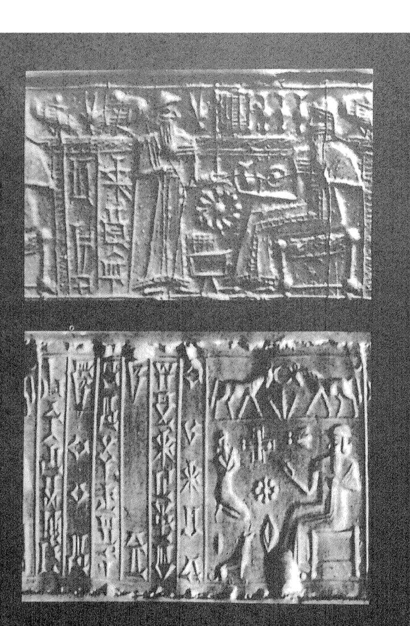


٣١٥ فن كاشي : كودورو نبوخذ نصر. ملك من الاسرة الثانية بإيسين القرن ١٢ ق . م . من الحجر الجيري .
« بإذن من المتحف البريطاني »

والرابع عشر– وخاصة في عهد كوري جالزو الثاني سواء من ناحية الموضوع أو الأسلوب ، ولو أن ما تبقى لنا من هذه الأمثلة جد قليل . غير أن ثمة طبعات فوق الطين عثر عليها في « نفّر » من عهد الملك كوري جالزو الثاني تعكس ، من حيث ثراء تكوينها التصويري وحرية الفنان في التنفيذ والأسلوب ، رد فعل واضح ضد الرمزية التجريدية أو التقيد الأسلوبي الصارم الذي ساد في مستهل العهد الكاشي .

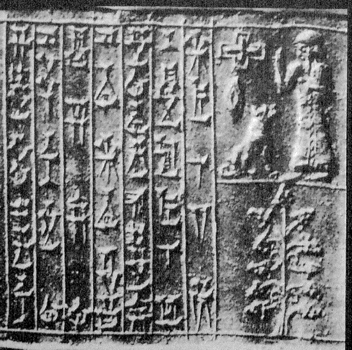
لقد توغلت الحضارة الكاشية في أرض الغرب منذ القرن الرابع قبل الميلاد ، وامتد إشعاعها من بلاد نهري دجلة والفرات الى ما هو أبعد ، يؤكد هذا الحفائر الأثرية الحديثة التي تمت في عام ١٩٦٤ ، والتي أسفرت عن صحة الأصول التاريخية التي استندت اليها بعض الأساطير ، ومنها أسطورة كادموس التي تروي أن زيوس كبير آلهة الأوليمپ قد اختطف الأميرة أوروپا الفينيقية ، فغادر شقيقها كادموس وطنه بحثا عنها الى أن تلقى نبوءة الهاتفة الإلهية بدلفي بأن يستقر في مدينة طيبة ببلاد اليونان فشد الرحال إليها وأقام بها . وقد كشفت تلك الحفائر عن آثار قصرين متقابلين في هذا المكان ، ويؤكد البعض أن أحدهما كان لكادموس طبقا لما جاء بالأسطورة ، كما كشفت عن عدد من الأدوات الشرقية ، من بينها ستة وثلاثين خاتما أسطوانيا مصنوعة من اللازورد نقشت كلمات على أربعة عشر منها ، وتمثل نماذج فريدة من النقوش الكاشية ، منها خاتم لكيد ين ماردون أحد كبار موظفي الملك بورا بورياش الثاني (١٣٦٩ – ١٣٤٥ ق . م) ويصور جبلين مزخرفين بالمراوح النخيلية ، وبينهما رجل ملتح غزير الشعر ، يزدان رداؤه بتموجات تذكّرنا بموجات المياه المنسابة من الأوعية التي تتدفق منها المياه ، وضعت منها اثنتان على الأرض بينما يمسك الشخص باثنيين أخريين . وتمتاز المجموعة بتناسقها مع ثلاثة أعمدة تحمل كتابة أخاذة الطابع (لوحة ٣١٩) . وثمة خاتم أسطواني آخر يصور بطلا عاريا بين تيسين متوحشين ينتصبان على قوائمهما الأمامية في ظل شجرتين مخضرتين سامقتين كعمودي بوابة كبيرة ، عتبها العلوي مكون من صفين متراكبين من الكتابة (لوحة ٣٢٠) . وبينما تتميز اللوحة الأولى بطابع السكون ، تتميز الثانية بطابع الحركة بحيواناتها النابضة بالحياة ، وبنباتاتها الواقعية ، وهي من أساليب النقش الكاشي .

وثمة أسلوبان مختلفان في التسجيل على الأختام الأسطوانية الكاشية ، أولهما مشتق من التقاليد البابلية القديمة ويجنح الى تأكيد العلاقة بين المؤمن والآلهة دون وسيط ، وتظهر به رموز قليلة مميزة مثل الصليب والمعيّن والهلال والوردة ، وبعض الحيوانات كالذبابة والنحلة والكلب القابع والجراد ورأس الغزال ، وتحتل النصوص فيه مساحة أكبر من مساحة الرسوم ، بينا يعني الأسلوب الثاني بالمياه وحركتها النابضة فيصور حيوانات وأشجارا وشخصيات حقيقية وخيالية كالرب ذي الوعاء المتدفق بالماء ، والرجل السمكة ، وترجع جميعها الى الإيقونوغرافية القديمة صورت في حركة ونشاط مغايرة بذلك للجمود الملحوظ في الأسلوب الأول . ويتميز هذا النوع الأخير من الأختام بالاتجاه نحو التعبير الرمزي ، شاغل الفنان الأول فيه هو إبراز خصوبة الأرض والماشية . وثمة اختلاف جوهري بين إيقونوغرافية الأختام وإيقونوغرافية الكودورو ، إذ انفرد كل منهما برموز خاصة ، فلا نجد رمز الصليب مثلا على أية كودورو . ويعود هذا التباين الى اختلاف وظيفتي هذين النوعين من الإنجازات الفنية .



٣١٦ فن كاشي : خاتم اسطواني

٣١٧ فن كاشي : خاتم أسطواني



٣١٨ فن كاشي : خاتم أسطواني



٣١٩ فن كاشي : خاتم أسطواني . خاتم كيدين ماردوك « بإذن من متحف طيبة »

٣٢٠ فن كاشي : أسطوانة تمثل بطلا أسطوريا بين تيسين متوحشين « بإذن من متحف طيبة »



التصوير الجداري الكاشي



٣٢١ فن كاشي : تصوير جداري
من قصر كوري جالزو

ولجأ كوري جالزو – في قصره – الى التصوير الجداري التقليدي ، وهو التقليد الشائع خلال العهد البابلي القديم في ماري . فلم يطرأ على تقنة التصوير خلال العهد الكاشي الكثير من التجديد ، ولم تتغير مجموعة الألوان القديمة (الأسود والأبيض والأحمر) فوق طبقة الملاط الطيني السميكة ، أو فوق طبقة الجص ، غير أننا نجد تصوير الشخوص في أواخر العهد الكاشي – خلال حكم ماردوك آبال إيدينا – يختلف عن تصوير العهد البابلي القديم ، كما يختلف عن التصوير في العهد الأشوري الأوسط والمتأخر ، فنرى فوق سطح مستطيل يكتنفه إطار زخرفي صفا من الرجال يحثون الخطا ، ولعلهم من كبار رجال القصر ، يدخلون ويخرجون منه . وتبدو الصور كأنها نسجية مرسّمة علقت لحماية الحائط وجانبي الباب ، فقد كانت تمتد على كلا جانبيه . وتبين هذه التصاوير نوعين من الشخوص ، أولها شخوص عارية الرؤوس يرتدون أثوابا طويلة ويعصبون بعمائم شعورهم التي تنسدل طويلة وراء ظهورهم وتتدلى لحاهم طويلة ، وثانيها لشخوص يرتدون قمصانا طويلة تطوقها أحزمة يتدلى من كل منها وشاح ذو أهداب ، في محور مائل قليلا . ويضع كل منهم غطاء رأس يحاكي الطربوش يستدق قرب قمته ، وتبدو رؤوسهم ملتصقة بأكتافهم وكأنها بلا أعناق . (لوحة ٣٢١) .

الفـــن العيـــلامي

على أنه في العصر الذي كانت تسود فيه المملكة البابلية أسرة كاشية كانت ثمة أسرة عيلامية تحكم سوسه الإيرانية وتحمل الكثير من ملامح الكاشيين ، وأولها الخشونة . وتميز العيلاميون بحيوية ساوت بينهم وبين جيرانهم ، فشيد الملك العيلامي « أونتاش – خوبان » زقورة من خمسة طوابق في تشوجازانبيل خصص معبدها الأعلى للإله أنشوشيناك ، وأقام غرفا حشد فيها – لأسباب غريبة – آلاف المسامير واللوحات الفخارية ثم سد منافذها وتركها خاوية لا يقربها إنسان .

وقد تميزت سوسه في ذلك العهد برخاء تدل عليه التماثيل البرونزية التي يظهر بينها تمثال الملكية نايير – أزو زوجة أونتاش – خوبان « الذي تم صبّه على دفعتين ، ويعد وثيقة أولى لا في تاريخ التقنة فحسب ، بل في تاريخ الفن الديني الشرقي كله . ويتميز بأناقة وخفة لا يهوّن منهما وزنه الذي يبلغ ١٨٠٠ كيلوجرام ، بل ان صاحبته تبدو وكأنها تنساب في رشاقة على بساط قصرها متنقلة بين مدعويها في حفل استقبال ، في حين أنها لا تزيد على أن تضم يديها أثناء قيامها بالصلاة (لوحة ٣٢٢) .

ونرى نقشا خفيف البروز على لوحة برونزية وصلت إلينا ناقصة تحكي قصة من قصص انتصارات العيلاميين ، حيث يمضي سبعة محاربين في صف واحد يمسك كل منهم بسلاحه المعقوف ، غير انا نلمح أن هذا الصف ليس إلا تكرارا لصورة محارب واحد ، وهو أسلوب اتبعه الحيثيون والأشوريون والأخمينيون من بعدهم (لوحة ٣٢٣) .

وتكشف الأجزاء الباقية من نصب حجري للملك « أونتاش – خوبان » (لوحة ٣٢٤) عن نقل العيلاميين عن فن بلاد الرافدين وتأثرهم به ، فنراهم قد اقتبسوا عن فن العراق توزيع المناظر في صفوف وتصوير الملك أمام الآلهة . غير أن صور الإنسان – الثور ، وصورة الربة ذات الوعاء المتدفق ، تكشف لنا عن سمات خاصة بفنونهم غير متأثرة بالفنون البابلية .



٣٢٢ فن عيلامي : تمثال برونزي للملكة
نابير أزو زوجة الملك أونتاش
خومبان حوالي عام ١٢٥٠ ق.م.
سوسه « بإذن من متحف اللوفر »



٣٢٣ فن عيلامي : موكب المحاربين . من البرونز . نهاية الألف الثاني ق . م . سوسه
« باذن من متحف اللوفر »

وثمة لوحة من سوسه مكونة من قوالب فخارية مصبوبة جذبت إليها الأنظار ، يرجع تاريخها الى القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، تمثل إلها يحرس نخلة والى جانبه تقف إمرأة صوّر نصف جسدها الأسفل على هيئة عمود ، وقد ثنت ذراعيها وأسندت رأسها إلى يديها (لوحة ٣٢٥) . ويبدو أن العيلاميين قد استلهموا هذه التقنية الزخرفية من اللوحات الكاشية بمعبد كاريند اش في الوركاء (لوحة ٣٠٨) .

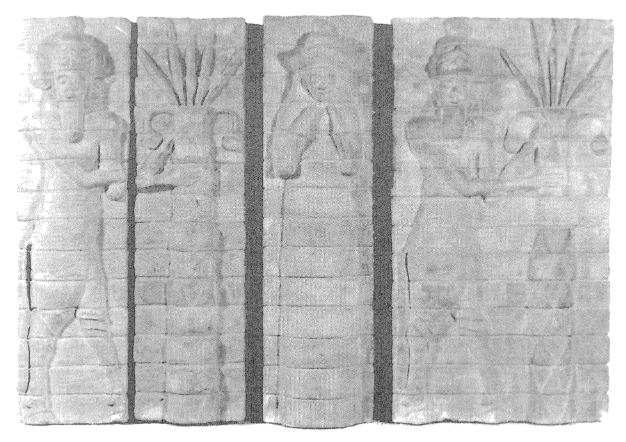
ومع اتسام الفن العيلامي في ذلك العهد بالخشونة والتعبير الإجمالي إلا أن هناك بعض استثناءات كالتمثالين الصغيرين اللذين يصوركل منهما عابدا يحمل جديا رضيعا أو ماعزا – طبقا للشعائر السائدة في بلاد الرافدين – وقد رفع يمناه طالبا قبول هبته . وقد صب أحد التمثالين من الفضة ، بينما صب الآخر من الإلكتروم (لوحة ٣٢٦ ولوحة ٣٢٧) . ومثل ذلك أيضا الرأس البرونزي الرائع الذي يصور إحدى الشخصيات العيلامية الكبيرة بملامح جادة وشعر مرسل تحت عمامة محكمة حول الجبهة ولحية كثة تخفي جزءا من الوجنتين وشفتين رقيقتين مضمومتين معبرة عن التحفظ الذي يؤكده محجرا العينين الفارغتين وكانا من قبل مرصعتين (لوحة ٣٢٨) .

ويعد الرأس المصنوع من الطين غير المحروق والمغطى بمواد ملونة والذي يمثل أحد سكان سوسه أول التماثيل الجنائزية التي كشف عنها ، وأكثرها احتفاظا برونقها وسلامتها (لوحة ٣٢٩) ، وينتهي فنيا الى الإقليم نفسه ، ويعبر وجهه الجاد وشفتاه المضمومتان عن النفور والتبرم ، وهو ما يثبت براعة وكفاية نحاتي مثل هذه الرؤوس .

وكشف أيضا عن تمثال لرأس أخرى تنتمي الى الحقبة نفسها (النصف الثاني للألف الثاني ق . م) في مكانها ووضعها الأصلي ، توحي بالاستلقاء والنوم ولكنها للأسف تحطمت حيث صنعت من مادة هشة هي الطين الغير محروق (لوحة ٣٣٠) .



٣٢٤ فن عيلامي : لوحة أونتاش خوبان . حوالي ١٢٥٠ ق . م . سوسه « بإذن من متحف اللوفر »



٣٢٥ فن عيلامي : الإله الثور والربة ننخرساج . من الفخار. منتصف الألف الثانية ق . م . سوسه . « بإذن من متحف اللوفر»

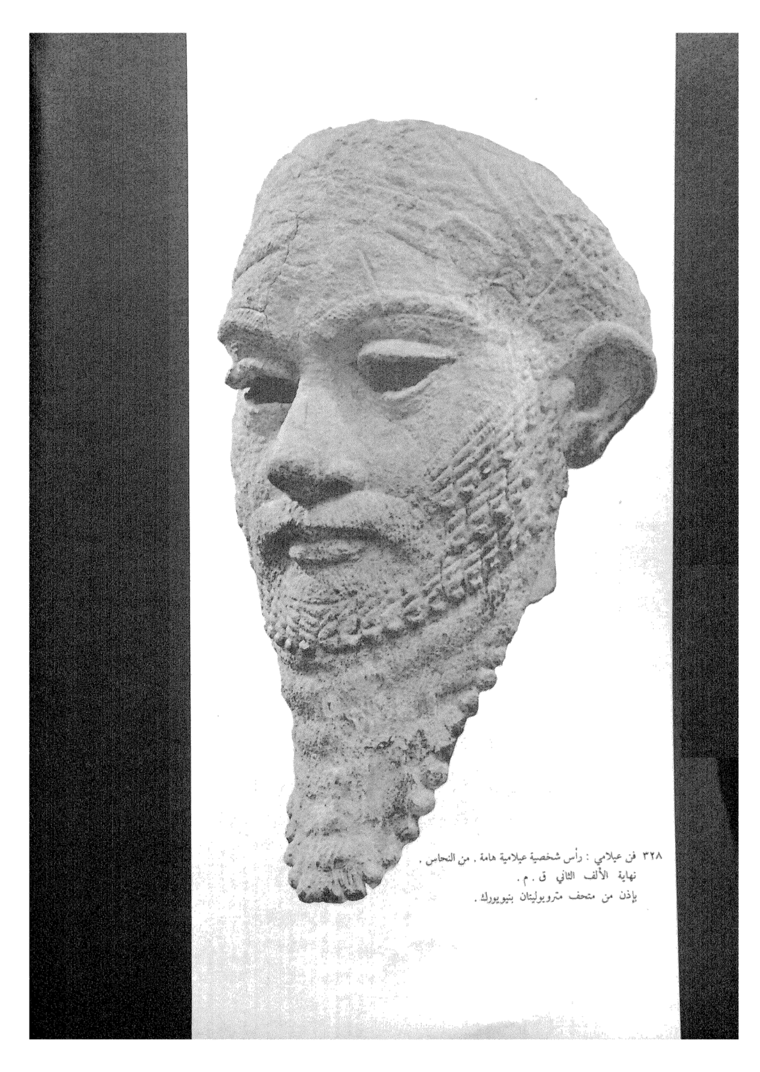
وقد خلف الفن العيلامي منضدة برونزية معروفة باسم « سيت – شمش » لعلها كانت تستخدم في طقوس تؤدى مع شروق الشمس ، صُفّ عليها تمثالا رجلين عاريين يتوضآن في مكان مرتفع معدّ لتأدية الشعائر ، ونماذج زقورة ومائدة قرابين وعمودين وأحواضا ووعاء ماء كبير وغيضة مقدسة ، وكتبت على الجوانب نصوص باسم الملك شيلباك بن شوشيناك تؤكد تاريخ هذه المنضدة التي لا نملك وثيقة أخرى في مثل وضوحها ، والتي لا تكشف عن ديانة العيلاميين وحدهم ، بل اننا نتعرف من خلالها على كافة الطقوس الدينية في المنطقة (لوحة ٣٣١) .

وتختتم بلاد ما بين النهرين بالعيلاميين والكاشيين مرحلة طويلة تميزت بمنجزات هامة في كل مجالات النشاط الانساني وبقوة الإبداع الخلاق ، غير أن الحضارة لا تسير دائما صعدا ، فثمة عهود ضعف وتدهور.



٣٢٦ فن عيلامي : حامل قربان من الفضة . منتصف الألف
الثاني ق . م . سوسه
« باذن من متحف اللوفر »

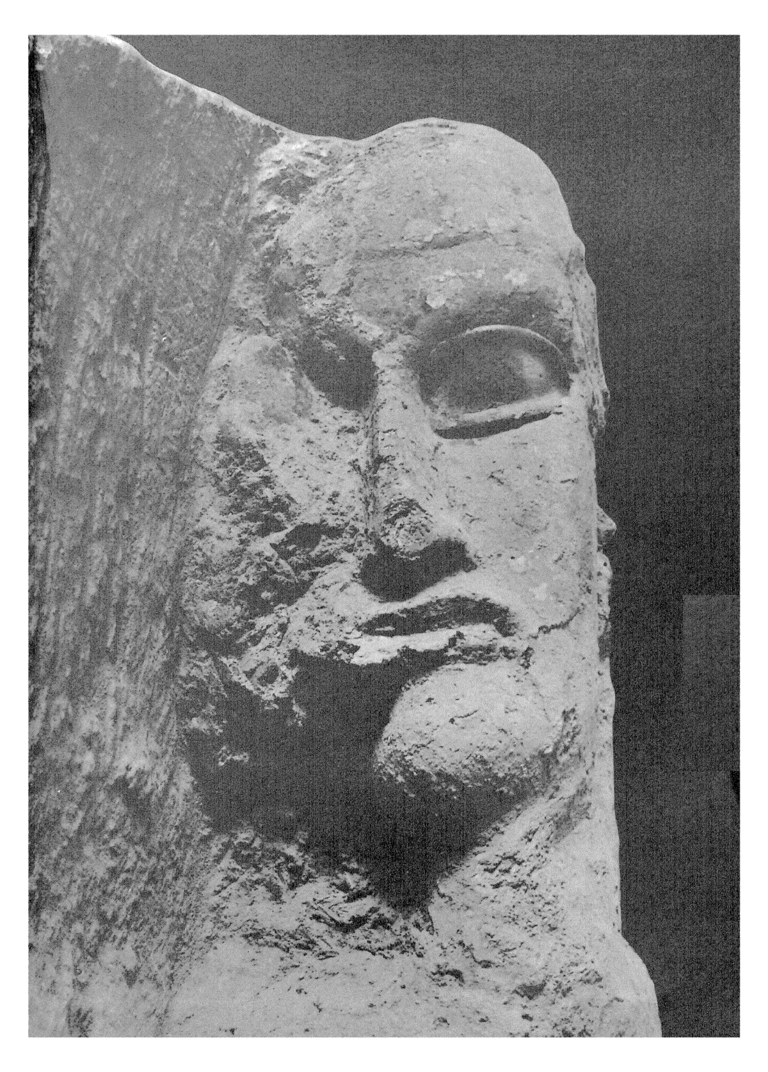
٣٢٧ فن عيلامي : حامل قربان (إلكتروم) . منتصف الألف
الثاني ق . م . سوسه
« باذن من متحف اللوفر »



٣٢٨ فن عيلامي : رأس شخصية عيلامية هامة . من النحاس .
نهاية الألف الثاني ق . م .
بإذن من متحف متروبوليتان بنيويورك .



٣٢٩ فن عيلامي : تمثال جنائزي لرجل ملتح . أواخر الألف الثاني ق . م . سوسه .



٣٣٠ فن عيلامي : رأس عيلامية ، النصف الثاني من الألف الثاني ق . م . حوالي عام ١٣٠٠ ق . م .
سوسه .
« بإذن من متحف اللوفر »

٣٣١ فن عيلامي : منضدة برونزية معروفة باسم « سيت شمش » القرن ١٢ ق . م . سوسه
« بإذن من متحف اللوفر »

الفـن الاشوري
القـديـمُ

الفن الاشوري القديم
الألف الثاني قبل الميلاد



كانت أشور إقليما من أقاليم سومر الأكدي خلال الألف الثالث وخلال النصف الأول من الألف الثاني . ولقد كافح الأشوريون في إصرار كي يحولوا دون ذوبان كيانهم في الشخصية الكنعانية التي بسطت نفوذها بالتدريج الى بلاد ما بين النهرين كلها . حاولت أشور تحرير حضارتها من زعامة الجنوب ، فلم يكتف أمراء أشور بتأسيس مراكز تجارة مستقلة في الأناضول حصلوا منها على المواد الخام الضرورية ، بل استقلوا بآلهتهم ، واستخدموا التقويم الأشوري دون غيره ، وأطلقوا على الأعوام أسماء كبار الموظفين على وفق التقليد الأشوري . ونلمس الفارق بين المفهوم الأشوري والبابلي للملكية ، على الرغم من أن كليهما كنعاني الأصل من أمرين : مفهوم حمورابي للملكية الذي اختار تمثيل نفسه في زخارف لوحاته « راعيا للسلام » ، وهي صورة اعتنقها السومريون الجدد من قبل في ظل جوديا ، ومن مفهوم شمش أداد الأول لها ، وهو تمثيل نفسه « حاكما منتصرا على كل الشرور » ، وهي صورة اعتنقها من قبل العهد الأكدي .

ورثت آشور حضارة سومر وأكد ، وارتشف فنها من مناهل الفن البابلي القديم ، وسرعان ما نهج فنانو شمالي ما بين النهرين النهج نفسه الذي انتهجه فنانو الجنوب أو نهجا قريبا منه . ولم يكن أهل الشمال يختلفون كثيرا عن أهل الجنوب ، كما لم تكن الطبيعة هنا تخالف كثيرا الطبيعة هناك ، هذا اذا استثنينا الحياتين الاجتماعية

والسياسية . فلقد استأثر بالسلطان حكام عسكريون ولم يعد للكهنة سلطان ، فحل محل الكاهن العالم على رأس الدولة قائد عسكري أشوري استأثر بالحكم لنفسه ولجنسه . ولم يكن هذا القائد الأشوري الذي أطلق عليه « الشار » حاكما ثانويا الى جانب الكاهن ، بل كان زعيما دينيا ودنيويا يدين له الجميع بالطاعة خوفا من بطشه . وأصبح الكاهن الأشوري منجّما تقتصر مهمته – رغم إلمامه بالعلوم الكلدانية[1] – على تفسير حركات النجوم بما يتفق ورغبات الشار ، كما تغيرت عبادة النجوم الكلدانية واستحالت رموزا ذات أثر عظيم في توجيه سياسة الدولة ، وغدت الشمس والكواكب والنار ذوات كيان حيّ .

وهكذا جمع « الشار » كل ما في الحكم المطلق من مساوىء زخرت بها السنون الطويلة التي سبقت ارتقاءه العرش ، وعاش هؤلاء الملوك في عزلة عن الشعب بين النساء والخصيان والعبيد وحاشية من الضباط والوزراء غارقين في الملذات والملاهي ، فإذا هم يزدادون مع الأيام عتوا وجبروتا ، يستبيحون كل شيء في سبيل تحقيق مآربهم ، تطرب آذانهم لصرخات المعذبين وتقر أعينهم برؤية الناس يقذف بهم في النار أو في مراجل الماء الحار ، وتطيب نفوسهم لمنظر السياط وهي تمزق الأجسام تمزيقا . وتصور لنا لوحات النقش البارز في خرصا باد وقـوينجق (مكان قصور نينوى) واحدا من هؤلاء الملوك وهو يفقأ عين أسير غير مبال بما يفعل ، كما تصور لنا جنودا يركلون بأرجلهم رؤوسا آدمية وكأنها كرات . وهذا الإمعان في تعذيب المسالمين كان وراؤه إمعان آخر في تعذيب الأعداء ، فلقد وجد ما يشير الى هذا في أمر من أوامر أحد ملوكهم ، لعله سنحاريب أو سرجون أو آشور بانيبال ، بأن يكتب على قوالب الآجر : « فلتدس مركباتي العسكرية جثث الأعداء ولتمزق أبدانهم تمزيقا ، وليكن لي من أشلاء القتلى ما يذكّرني بانتصاراتي ، وليكن نصيب الأسرى الذين يقعون في يدي قطع أيديهم أحياء » .

هكذا اعتاد الأشوريون رؤية الدم المراق ، وعاشوا يترقبون الموت في كل لحظة . وكان لتعطش ملوكهم الى الدم أثره في حياتهم وأفعالهم ، فاذا هم يحسون شبح الموت مخيما على كل شئونهم ، واذا المعارك المتصلة والمذابح التي لم تنقطع تبث الخراب والدمار من حول نينوى ، وتلقي الرعب في قلوب الشعوب المجاورة .

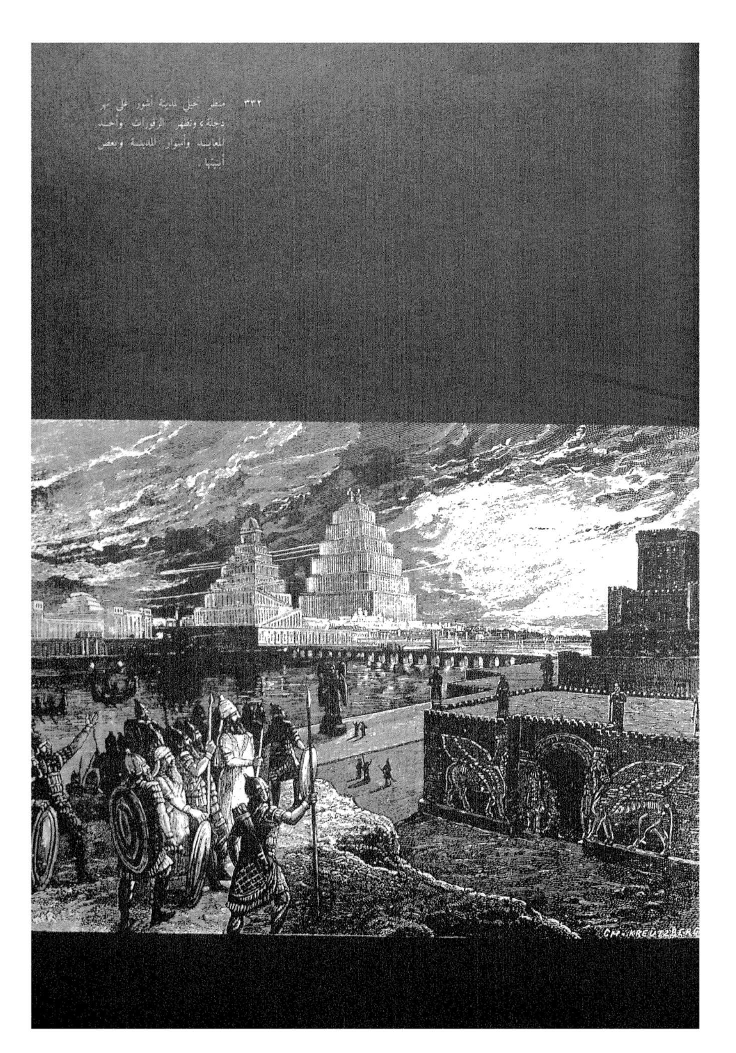
واذا ما هدأت تلك المذابح قليلا وجد الشعب نفسه مسخرا لمهمة واحدة ، وهي بناء القصور الغليظة الجدران ليعيش فيها « الشار » وزوجاته وحرسه وعبيده في مأمن من حرارة الشمس والغزوات والثورات الداخلية (لوحة ٣٣٢ ، ٣٣٣) .

هذا ما وصل الينا عن ذلك الجبروت الذي وصف به هؤلاء الحكام ، غير أنه من الإنصاف أن نذكر أنه كان الى جانب هذا الجبروت والانغماس في الملذات جانب آخر يتّسم بالرفق والأناة ، من ذلك أنهم كانوا أول من ابتدع ترحيل الأعداء عن موطنهم بدلا من الإتيان عليهم . ثم هم بعد ذلك كانوا محاربين أشداء يتصفون بالشجاعة والإقدام ، يقودون بأنفسهم حملات قمع العصيان والقضاء على الفتنة . ولعل احتشاد منحوتاتهم

---

(١) الكلدانية اسم أطلق خلال القرن الماضي على بلاد مابين النهرين برمّتها . ويكاد يقتصر هذا الإسم على المنطقة المتاخمة للخليج العربي ، وكذلك على مرحلة الألف الأول قبل الميلاد .

٣٣٢ منظر تخيلي لمدينة أشور على نهر دجلة ، وتظهر الزقورات وأحد المعابد وأسوار المدينة وبعض أبنيتها.



بمشاهد القسوة والتعذيب كان من قبيل إلقاء الرعب في القلوب حتى يستتب سلطانهم . وهذا الذي عُزي الى هؤلاء الحكام من مظاهر التعذيب لم ينفردوا به وحدهم ، بل كان له شبيه فيما وجدناه من نقش الجماجم المكدسة على مسلة إناتم ملك لجش ، وفي مشهد نارام سين وهويصعد الجبال على جثث الأعداء في مسلة النصر.

وذلك الغلوّ في وصفهم بالوحشية لا يبعد أن يكون مردّه الى ما جاء في التوراة عنهم كما سبق القول . ونحن نعلم أن ثمة علّة وراء هذا ، فلقد كان هؤلاء الملوك هم الذين حملوا اليهود على الهجرة من بلادهم . ثم انا نجد ما يشفع لنا في الدفاع عن هؤلاء الملوك أنهم لم يؤلهوا أنفسهم كما فعل أباطرة الرومان وغيرهم ، ثم أنهم لم يمسوا السلطات الدينية من قرب أومن بُعد إلا اذا كان ثمة رجل من رجال الدين قد طاوعته نفسه بالخروج عليهم .

* * *

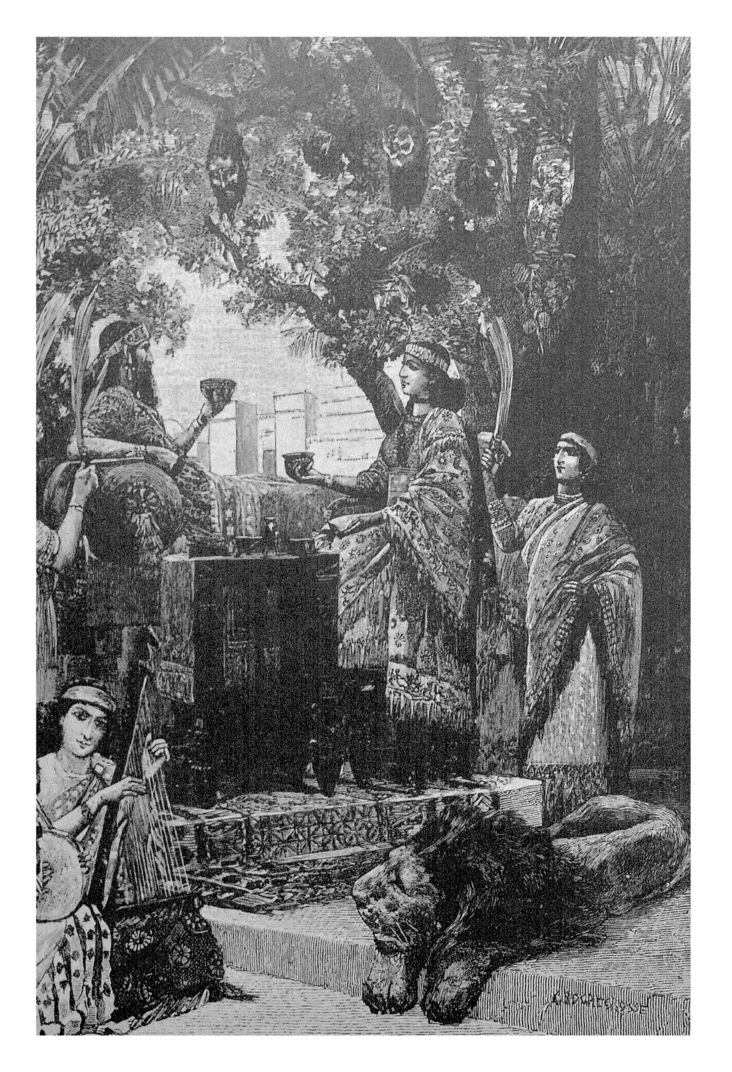
وكانت قصور ملوك آشور تُشاد من أجنحة متعددة تحيط بالفناء الداخلي ، وتغطي هذه الأجنحة أسطح وقباب ليست غير صورة من قباب الصحارى التي دبت فيها الروح الشرقية ثانية مع الفتح الاسلامي . وكانت هذه القصور تفوق في ارتفاعها أبراج المعابد الشامخة « الزقورات » ، تلك القلاع الهرمية التي صبغت طوابقها السبعة بألوان سبعة تبدأ بالأبيض ثم الأسود ثم الأحمر الأرجواني ثم الأزرق القاتم ثم الأحمر القرمزي ثم الفضي وتنتهي بالذهبي[١] الذي اذا ما وقع عليه ضوء الشمس بدا متألقا من خلال الغبار تثيره الرياح (لوحة ٣٣٤) .

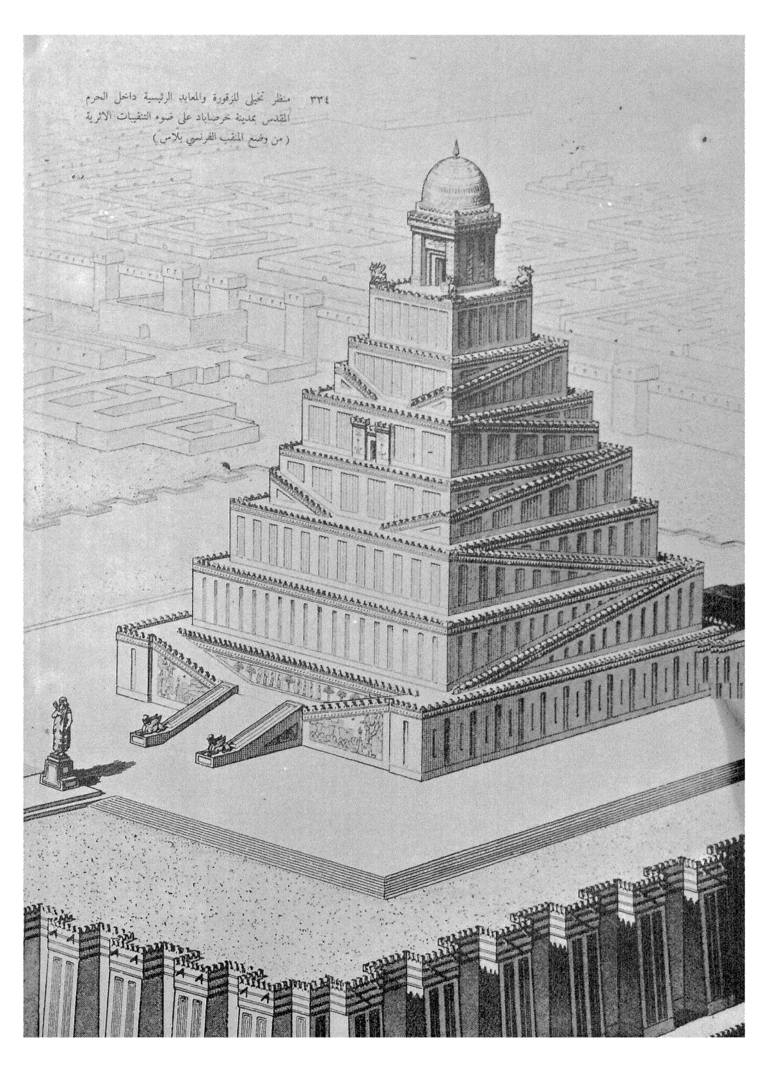
وكانوا ينحتون على أبواب القصور تماثيل من الحجر لوحوش مخيفة : ثيران وأسود برؤوس بشرية وكأنها تتأهب للوثوب على من يتسلل الى القصر (لوحة ٣٣٥) ، كما كانوا يصورون على الجدران الممتدة لوحات رهيبة تحكي الجحيم الأسطوري والمجازر العسكرية ، وتمثل رجالا يهوون من أعلى القلاع ، وملوكا يخنقون بأيديهم التي تشبه الكلاليب[٢] أسودا وهي تقاوم أو تحتضر.

٣٣٣ منظر تخيلي لأحد الملوك الأشوريين وزوجته في حفلة شراب بعد أن قضى على أعدائه ، وبعض عناصر الصورة مأخوذة عن النحت الأشوري في المنحوتات الأشورية المكتشفة في نينوى

---

(١) أنظر وولى في كتابه The Ziggurat and its Surrounding صحيفة ١٤٢ (٢) جمع كلّاب وهو المهماز.

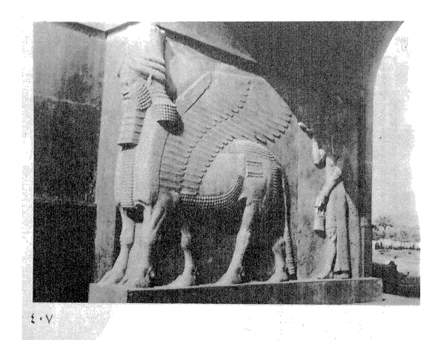

G. ROCHEGROSSE



٣٣٤ منظر تخيلي للزقورة والمعابد الرئيسية داخل الحرم المقدس بمدينة خرصاباد على ضوء التنقيبات الاثرية
(من وضع المنقب الفرنسي بلاس)

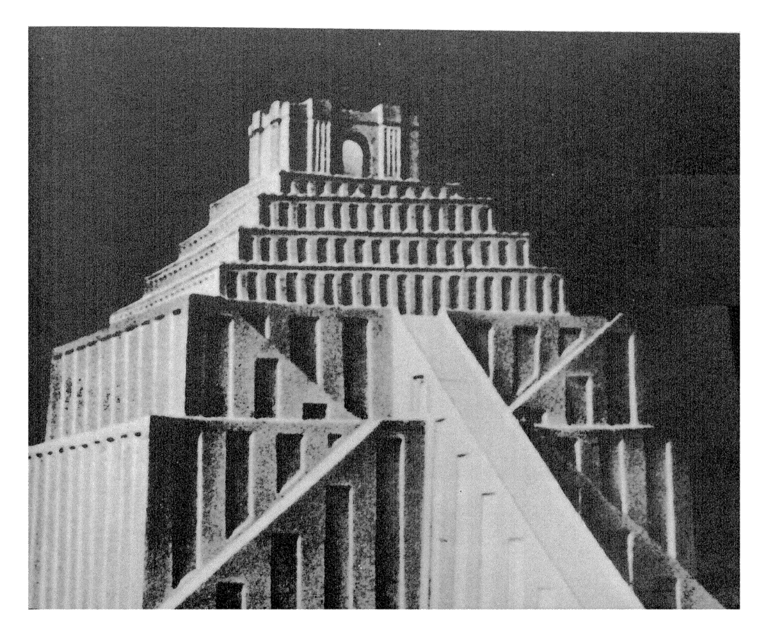
وقد ابتكر النحت البارز الأشوري نوعا من الكوات شاع صنعها في أعالي الجدران أو في الأبراج ، وعثر في تل حلف على كتلة من البازلت الأسود بها فتحات مستطيلة بينها أعمدة صغيرة . وقد اكتشفت في أشنونائك لوحة من الخزف المخرم يغلب على الظن أنها كانت تستخدم في إخفاء الفتحات ، وعند زاوية الباب كانت ثمة كتلة من الحجر الصلب بها حفرة يدور فيها محور الباب .

ويبدو أن أساليب البناء في بلاد الرافدين ، كانت عامتها من النوع « الأفقي » قليل الإرتفاع ، الأمر الذي ما يزال شائعا حتى الآن في كافة مساكن العراق ، فيندر فيها تشييد العمائر السكنية المرتفعة بل تكاد تقتصر مثل هذه المباني الرأسية على دواوين الحكومة . ويتكون المنزل البسيط من صحن داخلي مكشوف تطل عليه الغرف ، وينفذ الى الطريق العام عن طريق دهليز طويل يحفظ للبيت طابعه الخاص وحرمته العائلية . أما السقف فكان مستويا مائلا قليلا لصرف مياه الأمطار ، تتخلله فتحات علوية لإضاءة وتهوية الغرف الداخلية العاطلة من النوافذ . وكانت القصور والمعابد ترتفع عن المساكن الشعبية التي لم تزد في أغلب الأحوال عن طابق واحد . وكشفت الحفائر في الطوابق الأرضية عن الدرجات الأولى للسلم الذي يؤدي الى السطح ، حيث كان الناس يمضون ليالي الصيف القائظة . ومن وسط هذه العمارة الأفقية الخفيضة في المدن الكبيرة ، كانت تبرز القمة الرأسية للزقورة . وقد بلغ عدد الأبراج المعروفة أربعة وثلاثون برجا مقدسا في مختلف العصور ، في سبعة وعشرين مدينة ، أكبرها زقورة بابل ، التي بلغ ارتفاعها تسعين مترا ، وتتألف من سبعة طوابق يعلوها معبد صغير (لوحة ٣٣٦) . ومن الواضح أن المقصود « ببرج بابل » ما جاء ذكره في سفر التكوين (١١ ، ١ – ٩) وتاريخ هيرودوتوس [١ : ١٨١] وما جاء وصفه في لويحة إيزاجيلا الموجودة باللوڤر .



٣٣٥ ثور مجنح ذو رأس بشري . من الحجر الجيري . اكتشف في قصر الملك الأشوري سرجون في خرصاباد (٧١٠ ق. م.). « بإذن من متحف العراق ببغداد »

٣٣٦ فن أشوري : زقورة إتمنانكي.
القرن السابع – السادس ق. م.





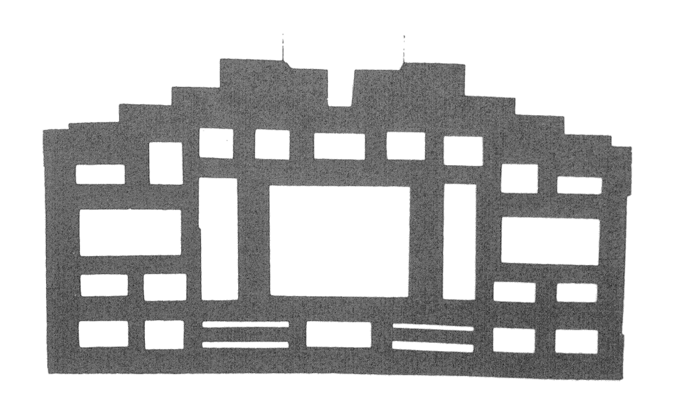
الفن الآشوري الاوسط وعلاقته بالفن الحوري الميتاني

لا نستطيع أن نغفل التأثير البالغ الذي نشأ عن اجتياح قبائل الحوريين الميتانيين لشمال العراق على الفن الأشوري ، بل وفنون الشرق الأدنى عامة ، وذلك منذ الثلث الثاني للألف الثانية قبل الميلاد ، وهو تاريخ انهيار أسرة حمورابي ، بل يكاد يتعذر الفصل بين الفن الأشوري والفن الحوري الميتاني في الفترة ما بين سقوط بابل وعام ١٤٠٠ ق . م . فقد امتد نفوذ الميتانيين وقتذاك من جبال زاجروس حتى فلسطين ، وضمت دولتهم معظم أراضي آشور ، الى أن نجح الجيش الأشوري في طرح السيادة السياسية والسيطرة العنصرية للحوريين – الميتانيين ، فحصد الأشوريون منذ القرن الرابع عشر كل ما حاول شعب الحوريين ومملكة الميتانيين الظفر به من الناحيتين السياسية والثقافية .

وخلال ثلاثة قرون ونصف على الأقل ، عاشت آشور عصرا مظلما من التبعية المزدوجة لبابل وللحوريين الميتانيين ، بدأ منذ توفي شمش أداد الأول وانتهى بالبعث السياسي لدولة آشور في القرن الرابع عشر بزعامة إريبا آداد . وقد اكتشفت مؤخرا بعض المؤشرات التي توحي بأن تحولا شاملا للفن الأشوري وعمارته قد وقع في ذلك العصر .

وأظهرت الوثائق المعمارية أن معبد سن شمش القديم بآشور قد شيده الملك أشور نيراري الأول (١٥١٦ – ١٤٩١ ق . م) بعد انهيار أسرة حمورابي مباشرة .

ومن العسير الربط بين المسقط الأفقي لمعبد سن شمش الأول وبين أي معبد قديم أو معاصر في الشرق الأدنى لأنه يمثل – للمرة الأولى – معنى أشوريا ، إلا اذا نسبناه الى مصدر حوري مجهول . ويشكّل المعبد مستطيلا يقع مدخله في الناحية الشمالية الغربية ، تحصنه عدة أبراج ضخمة أقيمت على درجات ، على حين تقع بوابته العريضة على محور الجانب الشمالي الغربي بالتحديد ، وتؤدي الى الفناء المستطيل الأوسط الذي تشغل الصومعتان المتماثلتان كلا جانبيه الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي ، ويتكون كل منهما من دهليز عريض وخلوة « قدس أقداس » طويلة . وهكذا تشكل النموذج الأول للمعبد الأشوري اللاحق في الألف الأول ، والراجح حتى الآن أن معبد سن شمش في أشور هو النموذج الأول للمعبد الأشوري (لوحة ٣٣٧) .



٣٣٧ فن أشوري : مسقط معبد سن شمش لأشورنيراري . آشور

ثم تطور الفن الأشوري من جديد خلال القرنين الخامس عشر والرابع عشر ، وشرع ينفض عن نفسه تأثير الحوريين – الميتانيين ، مرسيا أسس طراز غدا خلال القرن الثالث عشر قاعدة للمنجزات الكبرى للنحات الأشوري ولمثّال النقوش البارزة الضخمة على الجدران . وقد نجح المتخصصون منذ وقت قريب وبعد جهد جهيد في إزاحة النقاب عن تحرر لغة التصوير الأشورية من الروابط الحورية – الميتانية ، إثر اكتشافاتهم الحديثة وتفسيراتهم التاريخية الجديدة للتحف الأثرية .

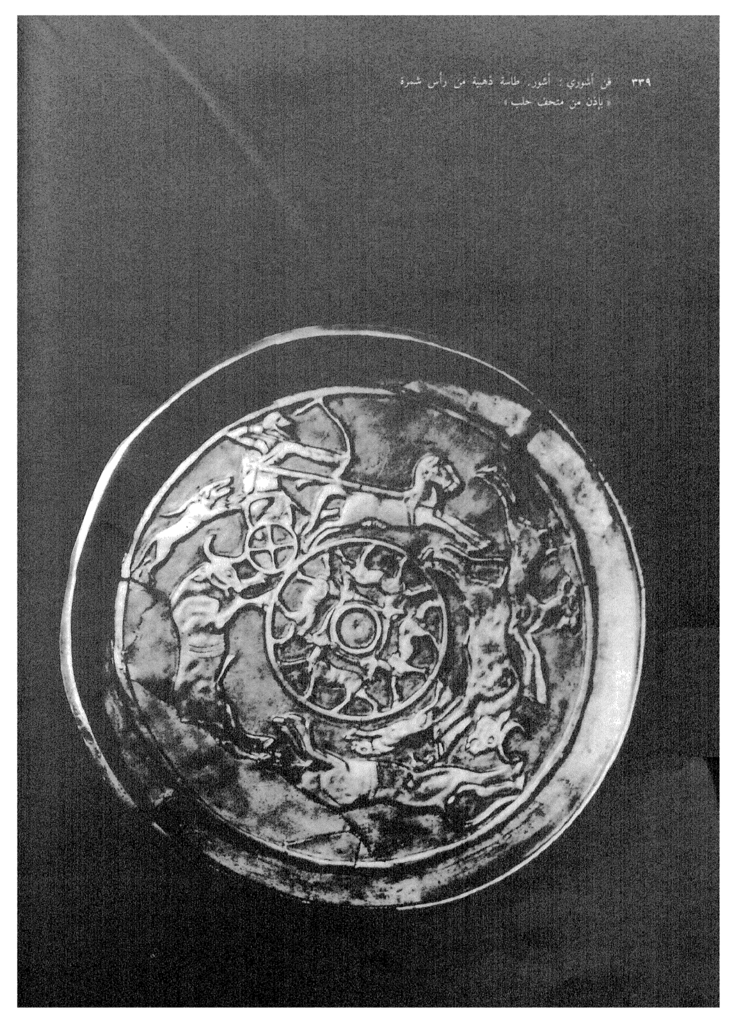
وقد تناولت دراسات معاصرة فن النحت الدقيق الحوري – الميتاني وعلاقته بفن النحت الدقيق الأشوري الأوسط ، أحدثها حول عدد من طبعات الأختام التي وجدت فوق الأقراص الطينية ضمن وثائق مدينة آشور ، ولم تسفر عن حصيلة الموضوعات التي استخدمها الحوريون الميتانيون فحسب ، بل أعانت كذلك على تحديد تاريخها على وجه الدقة ، لأنها اكتشفت مطبوعة على وثائق مؤرخة . وقد تزاوجت الموضوعات والأساليب الحورية والأشورية خلال القرن القرن الخامس عشر قبل الميلاد فرأينا النحات الأشوري ينقش على الحجر شريطا خليطا كي يقدم عددا من المسطحات المصورة على شكل « الحشوات المنحوتة » وشجرة الحياة ، وأقنعة

على شكل « جمجمة ثور » أو « الإلهة حتحور » ، وهي عناصر لها أصول في سوريا بل حتى في مصر . وكان مثل هذا الخلط مقبولاً في دولة كالدولة الميتانية بسطت سيطرتها في وقت قصير على مساحة شاسعة ما بين جبال طوروس وزاجروس ، ففي الختم الميتاني الذي وجد بأعالي سورية على نهر الفرات والذي ينتمي إلى منتصف الألف الثاني ق . م نرى التأثير المصري في أشكال الحيوانات الخرافية وذيلها الملفوف ، وفيه كذلك إلهة يحتمل أن تكون عشتار جالسة على عرشها تمسك برجل أسد أمامها ، وبيدها فأس ووراءها شجرة على جانبيها حيوانان خرافيان يحرسان المشرق والمغرب ، إذ تمثل الشجرة بذاتها قوى السماء على الأرض ، ولعلها تمثل – على هذا الختم – تيشوب الإله الأكبر عوضاً عن آشور (لوحة ٣٣٨) . وحلية جمجمة الثور رمز بالغ القدم استخدم منذ العصر النحاسي في خزفيات تل حلف ، وناله التحوير فيما بعد . وقد أُسبغ الطابع الهندسي على عناصر هذه الحلية حتى غدت جمجمة الثور كأنها خليط من الرموز الهندسية المتعددة .

ومن غير المستبعد أن تكون موضوعات الفن الحوري الميتاني قد استخدمت في رأس شمره « أو غاريد » بالطرف الشمالي للساحل الفينيقي ، حيث التقت أكثر التيارات الثقافية تنوعاً وتزاوجت ، وحيث عاش عدد كبير من السكان ذوي الأصل الحوري – الميتاني ، مثلما استخدمت الموضوعات المصرية والحيثية . وما من شك في أن موضوع صيد الثور بواسطة مركبة حربية يجرها جواد ، والذي يزين الإفريز المستدير في الطبق الذهبي الموجود بمتحف حلب ، قد استلهم العالم الميتاني حيث ابتكر هذا النوع من المركبات (لوحة ٣٣٩) .

٣٣٨ فن ميتاني : أشور. ختم ميتاني من منتصف الألف الثاني ق . م. وكان موطن الميتانيين في أعالي سورية على الفرات والخابور إلا أن أشقاءهم الحوريين سكنوا جبال العراق وسهل كركوك وأربيل « بإذن من متحف العراق ببغداد »





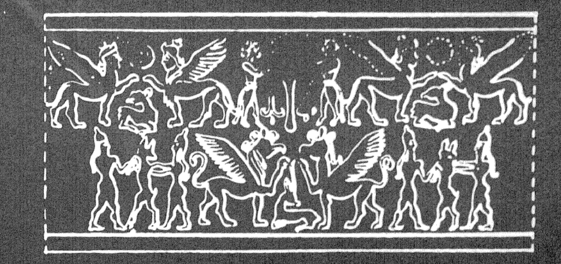
٣٣٩ فن أشوري : أشور. طاسة ذهبية من رأس شمرة
« بإذن من متحف حلب »

٣ انبثاق الاسلوب الاشوري
(القرن الرابع عشر ق.م.)

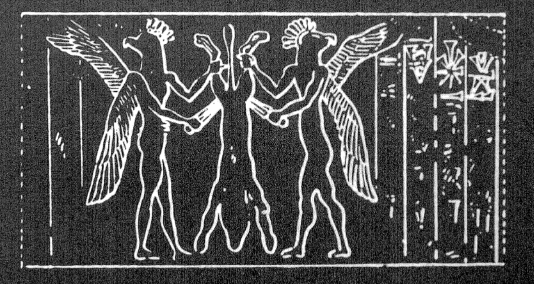
تدلنا مصادر التاريخ السياسي الأشوري قبيل عام ١٤٠٠ ق . م وبعده على أن ملوك آشور كانوا وقتذاك تابعين للملك الميتاني الأعظم . وبعد عهد إريبا أداد الأول ١٣٩٠ – ١٤٦٤ ق . م طرحت آشور النير الميثاني عن عنقها في عهد خلفه آشور أو بالط الأول ١٣٦٣ – ١٣٢٨ ق . م ، وظفرت بمكانة الدولة الميتانية في شمال العراق ، وغدت ندا لكل من مملكة الحيثيين ومصر تحت حكم أخناتن . وقد انعكست نهضة آشور السياسية بوضوح علي ما بقي لنا من آثار فنية من طبعات الأختام على الوثائق القانونية لذلك العهد والتي عثر عليها في آشور . وهذه الأختام ، وهي لا تمثل إلاّ نموذجاً لواحد من الفنون الدقيقة ، تمدنا بمعلومات قليلة لا تغني في دراسة الفن عامة خلال تلك الفترة ، إلا أنها خضعت يقينا – مثلها مثل النقش البارز والتصوير – لنفس التطورات الفنية الأشورية من حيث الموضوعات والأسلوب . فخاتم أشور نيراري الثاني ١٤٢٤ – ١٤١٨ ق.م يساير الموقف السياسي المتواضع لمملكة آشور وقتذاك (لوحة ٣٤٠) فهو بترتيب شخوصه المتعددة – من آدميين وحيوانات ومخلوقات ملفّقة – تملأ سطحه المصور ، يعكس اتجاها إلى تقسيم المساحة المصورة إلى صفوف متتابعة رأسيا ، وإلى وضع مجموعات متناقضة جنباً إلى جنب ، وهي سمات لا وجود لها بالأختام الميتانية . إن مبدأ الفراغ هو ما يسود خاتم آشور نيراري ، يتجلى فيه انعدام الوزن متمثلاً في غياب خطوط القاعدة ، تلك السمة الحورية البحتة . ولم يكن آشور نيراري الثاني تابعاً للملكة الميتانية فحسب ، بل كان الفن الأشوري في عهده كذلك تابعاً للأسلوب الحوري الميتاني . غير أن فن النحت الدقيق الأشوري في عهد إريبا آداد وأشور أو بالط يكشف عن زوال هذا التأثير ، فقد غاب الميل إلى حشد السطح المصور بشخوص لا حصر لها ، وكذلك طابع السباحة في الفراغ : فقد بات المشهد مقصوراً على عدد قليل من الشخوص مرتبة في تصميم محكم متراصف أو متجانف يكوّن صورة شعارية تقترن عادة بعنوان من ثلاثة سطور رأسية أو أربعة يحيطها إطار كالصندوق (لوحة ٣٤١ ، ٣٤٢) . ونشأ عن هذا التحرر تطوير للشكل الفني واكب التحرر السياسي خلال القرن الرابع عشر ق . م ، وأدى إلى ازدهار فن الشرق الأدنى عموماً ، خلال القرن الثالث عشر .

ولم تعد الأختام التي تضم مشاهد الأسد المنقض على مؤخرة وعل في ظل الشجرة المقدسة النامية فوق تل صخري ، أو مشهد الطير الجارح المنقض على الثور المقترب من الشجرة ، لم تعد كلها تعكس انتظام التصميم

٣٤٠ فن أشوري : ختم



٣٤١ فن أشوري : ختم .

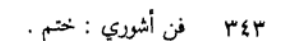


٣٤٢ فن أشوري : ختم .

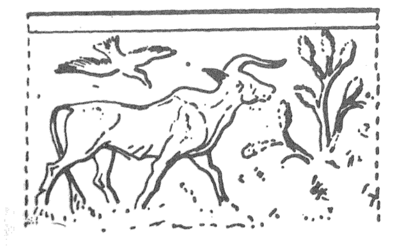


والتكوين التعسفي في فن النحت الدقيق الشائع في عهد إريبا آداد بل غدت تعكس التحرر الكامل في توزيع عناصر الصورة داخل المساحة المتاحة (لوحة ٣٤٣ ، ٣٤٤) .

ومن الغريب أن العاج والصدف لم يلقيا إقبالاً في عصر ما قبل سرجون (نحو ٢٤٥٠ ق . م) ، غير أنهما استعادا مكانتهما خلال العصر الأشوري فيما بين القرن الرابع عشر والثالث عشر ق . م . كما اتضح لنا من تلك القطع التي تم الكشف عنها في لاشيش ومجيدو ورأس شمره ، ومن قطع العاج الأشورية التي عثر عليها المنقبون في آشور نفسها ومن بينها مشط محلي بنقوش دينية (لوحة ٣٤٥) ، وصندوق صغير زين غطاؤه بمنظر طبيعي له مغزي لم تحل رموزه بعد ، خاصة وأنه جاء بعيدا عن الموضوعات الأشورية التقليدية مثل القنص والحرب . وتوحي الطيور الواقفة على سعف النخيل بأنها منقولة عن التصوير الجداري في ماري (لوحة ٣٤٦) .

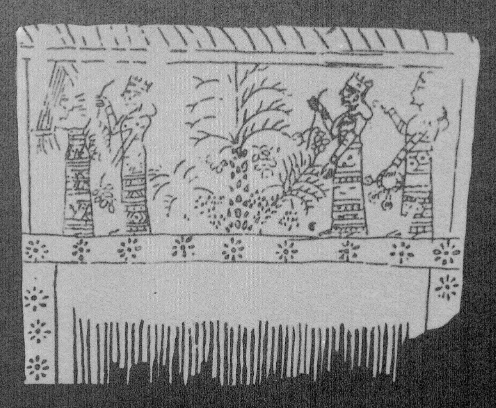


٣٤٣ فن أشوري : ختم .



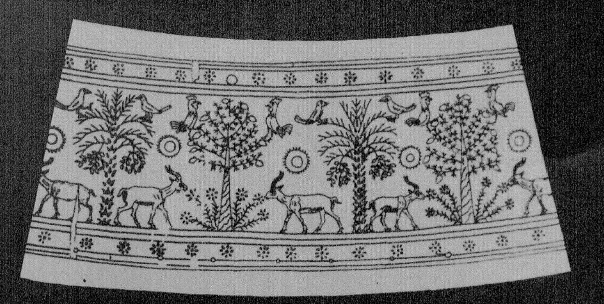
٣٤٤ فن أشوري : ختم .





٣٤٥ فن أشوري : مشط من العاج عليه نقوش تأدية الشعائر

٣٤٦ فن أشوري : حق مُحلّى بمنظر طبيعي

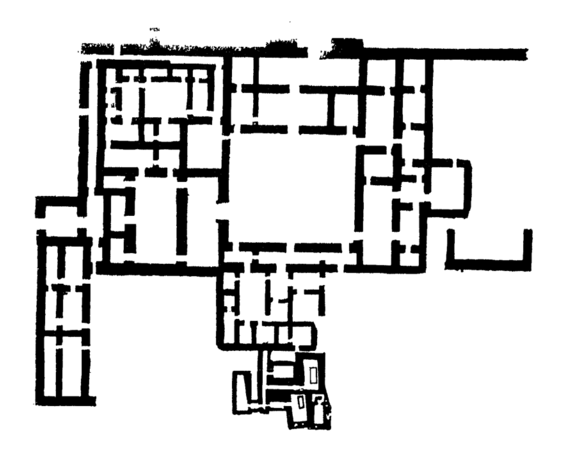


٤ ذروة الفـن الاشورى الاوسط فى القرن الثالث عشر ق.م.

قصـــر اداد نــــيراري ومعبــــد عشـــتار

استطاعت آشور أن تحقق آمالها السياسية والثقافية – بعد أن اطرحت قيود الحوريين الميتانيين خلال القرن ١٣ ق . م في عهد ثلاثة من كبار حكامها هم أداد نيراري الأول وشلمنصّر الأول وتوكولتي نينورتا الأول ، الذين رعوا فن الريازة الأشورية واحتضنوه . نعرف هذ من النقوش المدونة على المباني حتى ما اندثر تماماً . وبالرغم من أن الأطلال الباقية بالغة الضآلة إلا أن أهميتها جوهرية في تاريخ العمارة الأشورية ، فنعرف منها مثلاً أن عدداً غفيراً من الملوك على مر القرون قد واصلوا صيانة وتجديد « القصر القديم » بأشور ، ذلك القصر الذي بدأ تشييده في العهد الأكدي ، ونعرف كذلك أن هذا التقليد قد استمر خلال العهد الأشوري الأوسط .

ولم يأت عفوا ثبوت انتماء جزء من هذا المبنى إلى الحقبة المجيدة الأولى في تاريخ المملكة الأشورية ، بل ثبت بعد اكتشاف عدد من قوالب الطوب تحمل اسم أداد نيراري الأول استخدمت في رصف الفناء الرئيس الأوسط . وعلى الرغم من أن المنقبين لم يجدوا خلال حفائرهم غير آثار طفيفة تحدد المسقط الأفقي للمبنى ، إلا أنها كانت كافية لتبين أن هذا القصر كان فريداً في طرازه إذا قورن بكافة المباني الأقدم ، متفرداً بذاتيته إلى الحد الذي يمكن معه أن نعده وليد طفرة جديدة في السلطة الأشورية الملكية حدثت لأول مرة خلال القرن الثالث عشر . ولم يكن ذلك النمط جديداً فحسب ، بل كان إرهاصة بمستقبل العمارة آنذاك . ويشير ما نُشر مؤخراً عن القصور الأشورية ، إلى أن ما تبقى من أساسات الجدران المبنية بالحجر تكوّن في الغالب جزء من القصر الذي شيده أداد نيراري في أوائل القرن الثالث عشر . والجدير بالذكر أن مسقط الدور الأرضي يختلف عن مسقط قصرشيد من قبل في نفس الموقع ، وأن محيط أفنيته الداخلية لم يتخذ شكلاً محدداً ، على غرارما يجري لو أن المبنى قد صمم دفعة واحدة سلفاً ، فالمحيط الخارجي غير منتظم الشكل تحدده مجموعة جدران متعامدة .



٣٤٧ فن أشوري : مسقط أفقي لقصر أداد نيراري الأول بأشور

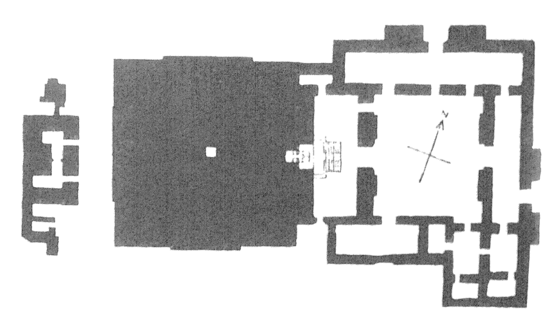
لم تكن إذن جدران قصر أداد نيراري الأول منتظمة الشكل موحدة التصميم المسبق ، بل جاءت سلسلة غير منتظمة من الدخلات والخرجات المتعامدة الجدران تكوّن في تشكيلها قسمين ، لكل منهما فناء تحيط به الحجرات . ويتوسط القسم الأول المخصص للاستقبال فناء المدخل المسمى « بابانو » ، على حين يتوسط القسم الثاني المخصص للمعيشة فناء آخر يسمى « بيتانو » . وشأن معظم القصور الأشورية اللاحقة كانت ثمة بوابة ضخمة ذات برجين على شكل الحصن (لوحة ٣٤٧) . ويكاد يجمع كل المتخصصين على أن قصر أداد نيراري المشيد في القرن الثالث عشر ق . م يمثل النموذج النمطي للقصور الأشورية الملكية .

ولم يبق لنا من مباني تيكولتي نينورتا الأول أعظم ملوك القرن الثالث عشر – سواء في أشور أو في المدينة الجديدة التي شيدها باسمه « كارتيكولتي نينورتا » – سوى أطلال لا تكفي لتزويدنا بمعارف محددة عن قواعد بناء القصور في العهد الأشوري الأوسط ، بينما يمكن اقتفاء أثر العمارة الدينية في عهده بسهولة أكثر . وتعبر

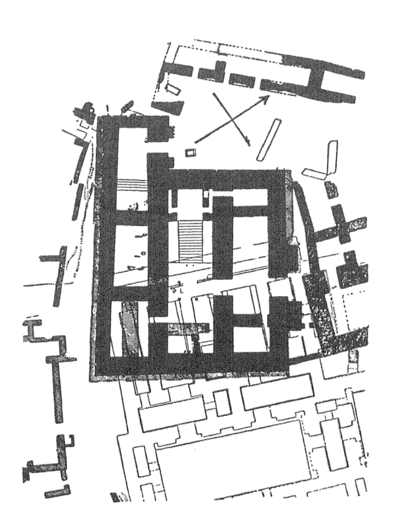
هذه المباني الدينية عن شخصية تيكولتي نينورتا المعتدة أكثر مما تعبر عن مرحلة معينة في تاريخ الريازة الأشورية . ولعل ذلك الملك قد تعمد محاكاة بابل في كارتيكولتي نينورتا عندما أضاف معبداً بابلياً في الجانب الشمالي الشرقي من زقورة آشور ، إله المملكة الأكبر ، إذ شيد هذا المعبد على غرار التصميم التقليدي لمبنى ذي بهو مستعرض يؤدي إلى قدس الأقداس المأثور عن بابل (لوحة ٣٤٨) ، كما حاكت نصوصه نصوص معابد بابل إذ نقشت بلغة شديدة التأثر باللغة البابلية . وقبل حكم تيكولتي نينورتا بأمد طويل ابتكر آشور نيراري الأول نموذج المعبد الأشوري الحقيقي في معبد آنو – أداد بآشور ، وذلك عندما بنى قاعة فسيحة بمثابة بهو يؤدي إلى قدس الأقداس .

ويقول الأثري ڤالتر أندريا في وصفه لمعبد عشتار بأشور أن تيكولتي نينورتا حين أعاد بناء معبد عشتار ، وهو أقدم مبنى ديني في المدينة ، إما أن يكون قد تعمد هجر التقليد القديم أو أنه عجز لسبب ما عن اتباعه عندما زحزح المعبد الجديد عن موقعه الأصلي وأداره بمقدار تسعين درجة .

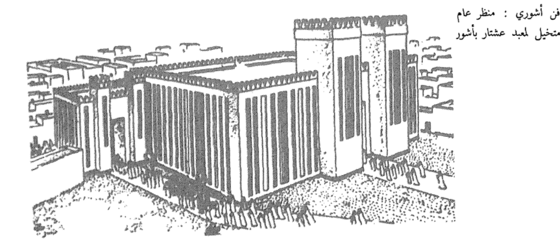
والمعروف أن القدامى كالمصريين وأهل بابل وآشور قد ضلعوا في علوم الفلك وكانوا يعنون بإيجاد التطابق بين نظام الكون الكبير ونظام المعبد ككون صغير عن طريق الزوايا والمقاييس . وأرجّح أن لتغيير تيكولتي نينورتا إتجاه المعبد وإدارته بمقدار تسعين درجة صلة بهذا المبدأ ، على غرار ما حدث في تغيير اتجاه معبد منتو ومعبد آمون من بعده بالكرنك عندما انتقلت الشمس من برج الثور إلى برج الحمل . كذلك حدث نفس التغيير بمعبد « مدامود » ثلاث مرات بتغيير اتجاه المحاور كما بيّن البارون شڤالرده لوبتش في كتابه « معبد الإنسان بالأقصر » . ومما يؤيد هذا الرأي أن تيكولتي نينورتا قد احتفظ بتصميم المعبد القديم في تخطيط قاعتي قدس الأقداس التي كرس أولاهما لعشتار في مظهرها الرئيسي « أشور يتو » أي عشتار الأشورية ، وفي دورها الثانوي بوصفها « دينيتو » أي عشتار القاضية الحاكمة (لوحة ٣٤٩) . وكانت المعابد ذات المحور المتعامد منذ العهد السابق والتي كان قدس الأقداس فيها يتكون من حجرة طويلة مستطيلة يقع مدخلها قرب نهاية أحد جدرانها الطويلة هي معابد من نوع المنازل ذات الفناء ، فلكل منها فناء داخلي تطل عليه كافة أجزاء المعبد الأخرى الأقل الأهمية . غير أن معبد عشتار لم يحاك هذا النسق ، إذ كان مبني مسقوفاً يتكون من بهو أول ، يتصدر قاعة قدس الأقداس – التي تقع بنهاية طرفها القصير في الاتجاه الطولي المتعامد على إتجاه المدخل – كوة ينتصب بها التمثال المقدس فوق قاعدة ، تؤدي إليها ستة عشر درجة . كذلك جاء قدس أقداس دينيتو جزءاً لا ينفصل عن المعبد كله على نمط قدس الأقداس الرئيس ، وإن كان أصغر حجماً . والمبنى كله أثر مستقل قائم بذاته ، عني مصممه بأن تشد واجهته الخارجية نظر المشاهد (لوحة ٣٥٠) .



٣٤٨ فن أشوري : مسقط معبد توكولتي نينورتا الأول



٣٤٩ فن أشوري : مسقط معبد عشتار لتوكولتي نينورتا الأول بأشور
ا بهو أول .
ب قدس أقداس أشوريتو
ج قدس أقداس دينيتو .

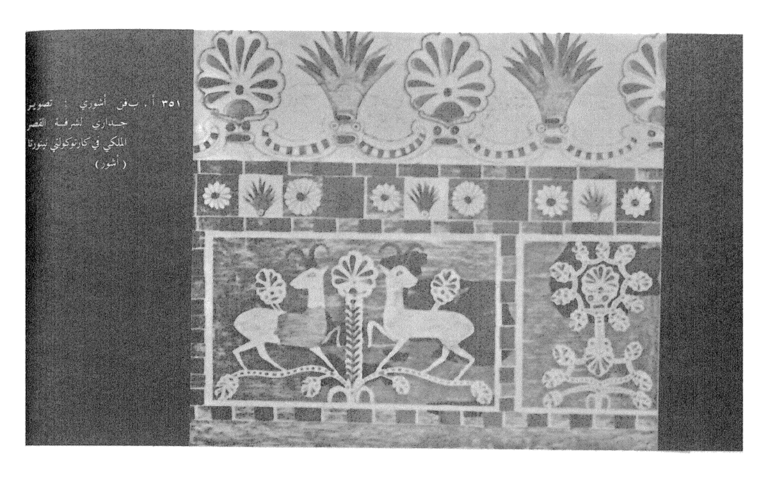


٣٥٠ فن أشوري : منظر عام متخيل لمعبد عشتار بأشور

٥ التصوير الجداري عهد تيكولتي نينورتا

وما أقل معلوماتنا عن مباني العهد الأشوري الأوسط سواء كانت معابد أم قصوراً ، ذلك أن الحفائر لم تصل بعد إلى غايتها . وعلى ما يبدو أن النحت المعماري والتصوير الجداري لم يواكبادور العمارة للنهوض بالفن الأشوري إلى الذروة خلال القرن الثالث عشر ق . م وان احتفظت المتاحف بمعلومات قيمة عن التصوير الجداري في ذلك العهد بفضل بقايا تصويرية فوق الجص عثر عليها بشرفة القصر الملكي في كارتيكولتي نينورتا (لوحة ٣٥١ أ ، ب) استخدمت فيها أربعة ألوان فحسب هي الأبيض والأسود والأحمر والأزرق ، وصُفّت الموضوعات التصويرية فوق أسطح على شكل حشوات منحوتة تحيط بها شرائط زخرفية ، وأغلبها تكوينات تصويرية حورية الأصل لغزالين متقابلين على غصني شجرة .

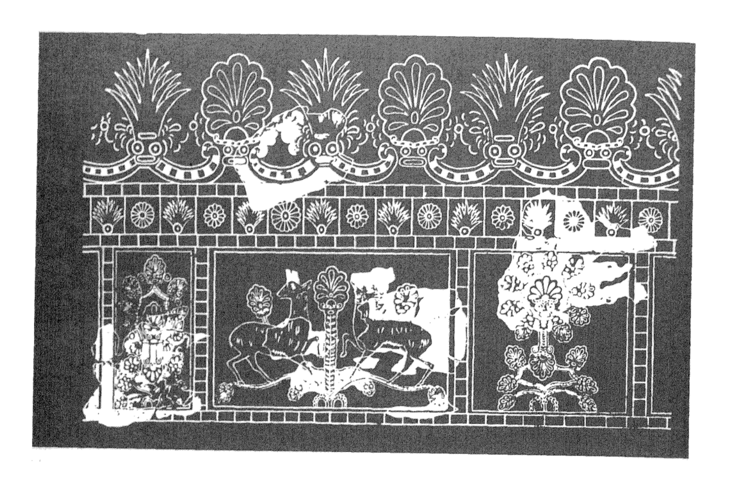
ويعد الإفريز المصور الذي عرف خلال القرن الثالث عشر عهد تيكولتي نينورتا الأو ل ، أحد المنجزات الأشورية البالغة الأهمية ، وهو المقابل التصويري للحوليات الملكية الأدبية ، وبغيره يتعذر فهم النقوش البارزة أو التصاوير الجدارية في المرحلة التاريخية التالية .



٣٥١ أ ، ب فن أشوري : تصوير جداري لشرفة القصر الملكي في كارتوكولتي نينورتا (أشور)

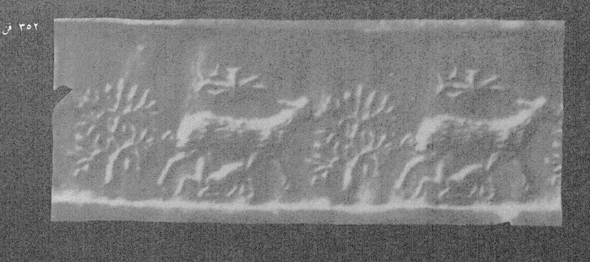
٦ الاختام الاسطوانية

وقد غمرنا الحفر الدقيق في القرن الثالث عشر قبل الميلاد بأجمل النماذج المعبرة عن روح الفنان في العهد الأشوري الأوسط ، الذي استطاع كبح حريته الجامحة داخل إطار الشكل بحدوده المقيدة التي اختارها بنفسه . وعرضت الأختام الأسطوانية مساحة مصورة لا تتعدى بضع سنتيمترات مربعة . وفي هذا الحيز الدقيق كان على النحات أن ينقش بصعوبة شخوصه المنمنمة في الحجر الصلب ، ويبدو أن هذه المشقة هي التي ارتفعت بمستواه التقني . وكان فنان الروسميات في العهد الأشوري الأوسط مثل الفنان المكلف بحفر سطوح النقود محصورًا في حدود المساحة المتاحة ، ومقهورًا على التركيز الشديد في شخوصه ، والاقتصار على ما هو جوهري



فحسب . ورغم دقة المساحة المصورة فإن ذلك لم ينل من جمالها وعظمتها . ورغم ضآلة سطح الخاتم إلا أنه يوحي للمشاهد بضخامته ، فنرى الحيوانات المفترسة تتصارع على سطحه من أجل بقائها ، ونرى البطل يقاتل لفرض سيادته وتثبيت أمره ، ونرى الشياطين وجان عالم غريب يتصارعون . كذلك تم قهر الفزع من الفراغ المألوف عن العهود المبكرة ، فباتت الحيوانات الآبدة ترعى بسلام على سفوح الجبال ، والطيور تحطّ فوق أعواد الأدغال . وقليلة هي الفترات التي عكس فيها فن الشرق الأدنى قدسية الطبيعة بمثل هذا التأثير (لوحات ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤) .

٣٥٢ فن أشوري ختم أسطواني



٣٥٣ فن أشوري ختم أسطواني



٣٥٤ فن أشوري ختم أسطواني



٧ اضمحلال الفن الاشوري الاوسط

انتهى العهد الذي بلغ فيه الفن الأشوري الأوسط ذروته قبيل مقتل تيكولتي نينورتا الأول عام ١٢٠٠ ق.م وانقضت حوالي ثلاثمائة عام قبل تأسيس أشور ناصر بال الثاني لفن العهد الأشوري اللاحق وعمارته في كالح [نمرود] . وقد حدثت خلال هذه الفترة تغييرات سياسية شعوبية هامة في عالم الشرق الأدنى ، فبعد وفاة تيكولتي نينورتا اكتظت آسيا الصغرى وسوريا « بشعوب البحر » التي أطاحت بمملكة الحيثيين وهبطت قبائل فليسطيا بفلسطين . وفي الوقت نفسه بدأ الآراميون ، آخر فروع البدو الساميين يتسللون بأعداد ضخمة من سوريا شرقاً نحو الفرات ، ولم تحل وسائل دفاع المستعمرات الحيثية بشمال سوريا وفي المنطقة الميثانية أو في بابل نفسها دون اجتياح الآراميين لها ، ولم يصدهم عن بقية الفرات إلا جيش آشور القوي المجهز لخدمة ملكية عقائدية ، حال دونهم ودون أراضي دجلة ونهر زاب . وهكذا نجحت آشور بعد معركة متصلة دامت قرون عدة في الحيلولة دون ذوبانها في خضم الآراميين الذين احتلوا بابل ، كما نجحت في الوقت نفسه في تحويل دولتها الصغيرة إلى مملكة عظمى ، وانتهت إلى تكوين امبراطورية . وطوال الزمان الذي كان الشعب الأشوري خلاله يذبّ جيرانه المهاجمين ، الشماليين منهم والغربيين ، لم يتح له من الهدوء أو الاستقرار ما يمكنه من إنجاز أعمال كبرى في ميادين العمارة والنحت والتصوير ، ولعل هذا هو السبب في قلة المنجزات الفنية التي بقيت لنا حتى من عهد الملوك العظام خلال الفترة ما بين تيكولتي الأول وأشور ناصربال الثاني (حوالي ١٢٠٠ - ٩٠٠ ق.م) .

ولم يحل ذلك كله دون أن تصل إلينا بعض النقوش التي حدثتنا عن ريازة المعابد ، غير أن أهم مباني هذه الفترة المشحونة بالنزاع هو معبد آنو أداد في آشور الذي عكف على إقامته تجلات بلاصر الأول وابوه خلال القرن الثاني عشر في الوقت الذي عكفا فيه أيضاً على صيانة القصر القديم في آشور .

٨ عصر الحديد

وجاء عصر الحديد غازيا عصر البرونز في بلاد الرافدين حوالي عام ١٢٠٠ ق . م. وقد استخدم الحديد أول ما استخدم في صناعة الحلى ، جهلاً منهم بتقنية الصهر ، وإيماناً بخواص سحرية وواقية من أمراض كانوا ينسبونها إليه ، ويقول بعض المتخصصين في تاريخ آشور ، أنهم كانوا يسمونه « معدن السماء » . وقد ارتقت وسائل معالجة الحديد منذ بداية الألف الثاني حتى منتصفها فأدرك الصانع أن تسخين الحديد إلى أن يحمرّ ثم طرقه وغمسه في الماء البارد يكسبه صلابة تفوق صلابة البرونز ، ومن ثم شاع استخدامه في صناعة الأسلحة والأدوات إلى جانب استخدامهم للبرونز الذي ظل على مكانته في صناعة أدوات الرفاهية والحلى .

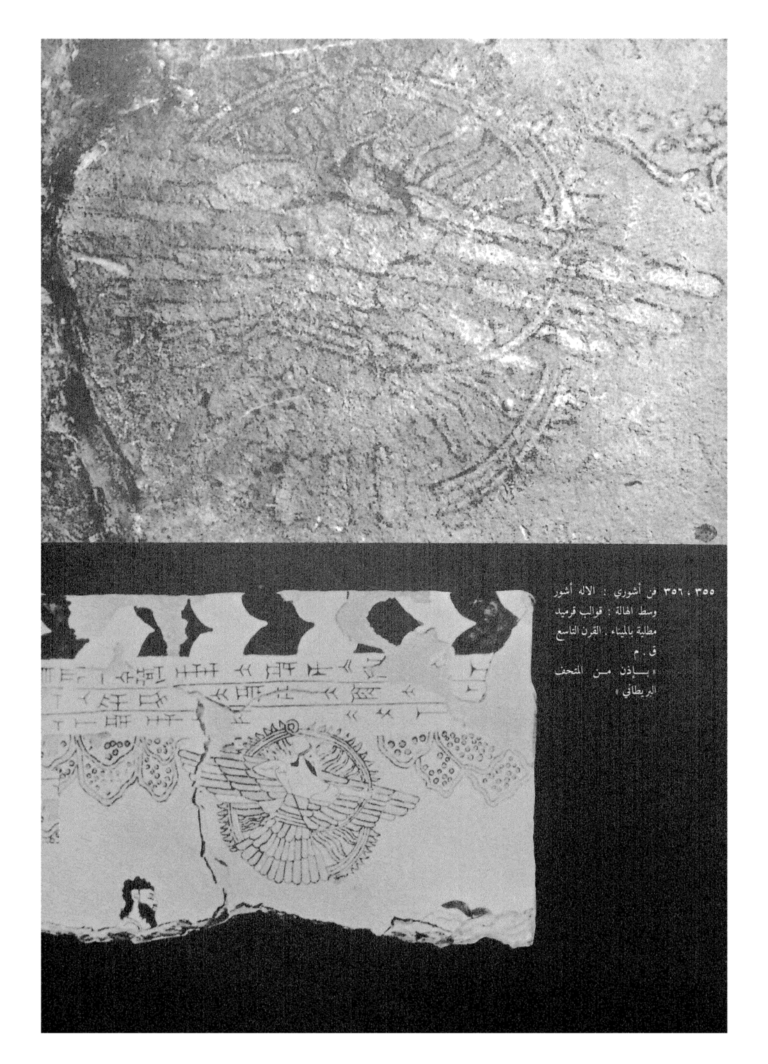
ولقد كشفت الحفائر عن معاول وأسلحة محاريث وسيوف ورؤوس رماح وحراب من الحديد ، صنعت طبقاً للأشكال المعروفة عن عصر البرونز . وكان الصناع يصوغون الأدوات من البرونز أو الحديد على حد سواء .

ولم يسفر استخدام الحديد عن انقلاب في الأوضاع الإجتماعية في الشرق الأوسط فحسب ، بل لقد منح التفوق أيضاً لمن حذقوا أسرار معالجته ، ولذا أشرف الحكام بأنفسهم على صناعته أحياناً . وفي عنفوان عصر الحديد ، حظر حكام الأشوريين على الزراع صناعة أدواتهم منه إلا بأوامر خاصة يصدرونها بصناعتها ثم يسلمونها إليهم .

ولقد بدأ الأشوريون حكمهم لبلاد الرافدين باقتفاء آثار السومريين والبابليين والاستمساك بتقاليدهم الفنية ، وهكذا وجدنا مدينة آشور تغص بمعابد آلهة الأشوريين الجديدة «كاداد إله الرعد[1] » (لوحة ٣٥٥ ، ٣٥٦) ، كما ضمت المدينة ثلاث زقورات وأقيمت رابعة على بعد عدة كيلومترات من نهر دجلة في بلدة كار – توكولتي – نينورتا (تلول العقر الحديثة) التي حملت اسم الملك الذي أقامها تخليداً لذكرى انتصاره على بابل ، وإذا كانت هذه المباني قد خربت وليس ثمة ما يكشف لنا عما كانت عليه ، فإننا نستطيع أن نتبين طابعها العام من رؤية صورها على الأختام الاسطوانية وقوالب القرميد وبعض الأطلال الباقية التي تؤكد

---

(١) كان إنليل الإله الأكبر لمدينة أشور ، وإليه تنسب زقورتها ، إلا أن أشور حلّ محله فيما بعد .



٣٥٥ ، ٣٥٦ فن أشوري : الاله أشور وسط الهالة : قوالب قرميد مطلية بالميناء . القرن التاسع ق . م

« بإذن من المتحف البريطاني »

نزوع الفن المعماري إلى تكوين الأعمدة في الجدران حتى تبدو وكأنها أعمدة نصفية ، ثم من بناء الأبراج وزخرفة قمم المباني بالمثلثات المدببة ، وتزيين الجدران باللوحات التي تحمل تصاوير الحيوانات المتقابلة تتوسطها الشجرة المقدسة .

كذلك عبر النقش البارز عن تمسك الأشوريين بالتقاليد الفنية المتوارثة ، كما عبر عن « الإخصاب » ، وهذا ما يبدو في صورة رجل ملتح يمسك بيديه غصنين على رأس كل منهما برعم ، وثمة ماعزتان تقضمان منهما ، وعلى جانبي المشهد صورت ربتان صغيرتان محملقتان ، تمسك كلتاهما بوعائين في كفيهما يتدفق ماوءهما في إناء آخر وضع على الأرض . وموضوعات هذه اللوحة ليست سوى موضوعات سومرية وبابلية قديمة وصورة من الحيوانات المتقابلة التي تقضم الأعشاب والربات حاملات الوعاء المتدفق ، غير أن هذا النقش لم يبلغ ما بلغه النقش الأشوري بعد ذلك من الإتقان (لوحة ٣٥٧) .

٩ المفهوم الجديد للملكية في أشور

إن الصراع الذي دار بين ملوك آشور وبين جحافل الآراميين المتدفقة على بلادهم من جديد ، لم يجعل من الإله اشور المحلي كبيرا للآلهة فحسب ، بل ان ملوكهم من أبناء القرن الثالث عشر ، عهد الدولة العظمى التي ارتقت الى مستوى الحيثيين وفراعنة مصر ، قد طوروا مفهومه بما يوائم امبراطوريتهم العالمية الحاكمة . ويعد هذا التحول في فكرة الملكية أساسا للاختلاف بين الإمبراطورية الأشورية اللاحقة ومملكة آشور الوسطى . ويعبر الانتاج الفني للعهد الأشوري اللاحق عن هذا المفهوم المتجدد للملكية ، الذي يتعذر علينا دونه أن نعي الى أي مدى ضرب هذا « المفهوم الجديد للملكية » بجذوره في أشور ، والى أي مدى كان يستوحي العناصر الآرامية التي باتت إحدى قسمات العهد الأشوري اللاحق . وبهذا التحليل نستطيع أن ندرك أن ما يميز عمارة العهد الأشوري اللاحق وفنه عن مثيلهما في العهد الأشوري الأوسط قد نبع من مناطق استيطان الآراميين حول أواسط نهر الفرات ورافديه ، نهر خابور وبلخ ، والمستعمرات الحيثية في شمال سورية قرب قرقميش التي غدت آرامية الطابع ، وكذلك في تل حلف .



٣٥٧ فن آشوري : اله الاخصاب، من الجبس . النصف الثاني من الالف الثاني « باذن من متحف برلين »

لقد وقع تحول عميق في الفن الأشوري خلال الفترة من عهد تيكولتي نينورتا الأول الى أشور ناصر بال الثاني ، لا يتمثل في تغيير أسلوب الأشكال الفردية أو التجديد الذي طرأ على تكوين المشاهد فحسب ، بل في ظهور فروع جديدة من الفن كان لزاما أن تظهر الى جوار الفروع القديمة ، أهمها النقش البارز الجداري على اللوحات المرمرية والمسلات . ومع ذلك فما بقي على مر الزمن من المنجزات الفنية من فترة الكفاح وإعادة البناء (١٢٠٠ – ٩٠٠ ق . م) عدد جد ضئيل لا يستطيع معه المتخصصون القيام بدراسة منظمة ، ولو أنه يلقي ضوء على مراحل معينة في تاريخ تطور الفن .

١٠ النحت المجسّم

ومن بين مجموعة المنجزات الأشورية الفنية تمثال برونزي يعد تحفة نادرة[١] (لوحة ٣٥٨) وهو يمثل شخصا نحيلا يرتدي قميصا محبوكا على جسده ويضع وشاحا على كتفه الصغير الأنيق ، ويتمنطق بحزام يبرز منه مقبض خنجر . ويتضمن التمثال نقشا غنيا بالمعلومات هو : « الى عشتار السيدة الكبرى التي تقطن ايه – جاشان – كالام – ما « في أربيلا » . الى السيدة العظمى من أجل حياة أشور دان مُلك آشور ملكه . . . شمشي بل كاتب أربيلا بن نرجال نادين – آهي الكاتب ، من أجل حياته وسعادته وسعادة ابنه البكر ، يهب تمثالا برونزيا يزن منّا (وحدة وزن قديمة تعادل رطلا أو رطلين الآن) ويقدمه قربانا واسم هذا التمثال عشتار . إن أذني تتجه نحوك . » وربما كان آشوردان هو الاسم الأول لحاكم هام في القرن الثاني عشر ، ولا نلمس في هذا التمثال تأثرا بالفن الآرامي على النسق الذي شاع في بابل آنذاك .

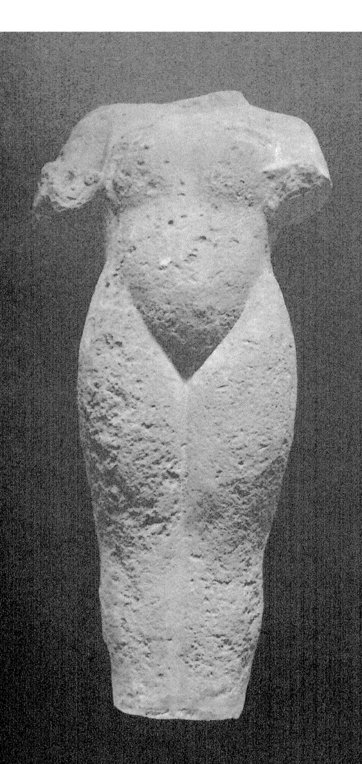
وهناك تحفة نادرة أخرى وصلت إلينا من القرن الحادي عشر هي جذع لتمثال امرأة عارية نحت في الحجر بعناية (لوحة ٣٥٩) ما أعسر أن نعزوه الى أولئك القوم أو الى ذلك القرن إن أعرضنا عن مطالعة نقوشه المدونة ، ذلك أنه يمثل تباينا ملحوظا في الأسلوب مع المجموعات العديدة من التماثيل الأشورية المعروفة . وهو لا يختلف عن تمثال آشور دان فحسب ، بل يغاير كل المنحوتات المجسمة الأشورية ، ويعد هذا التمثال الذي يحمل اسم الملك

---

(١) تحدث عنه ليون هوزيه منذ بضعة أجيال في كتابه « المنابع الشرقية للفن » .



٣٥٨ فن أورارتو : الملك أشور دان . القرن العاشر ق . م .



٣٥٩ فن أشوري : نينوى : تمثال امرأة عارية من الحجر الجيري . القرن الحادى عشر ق . م .
« باذن من المتحف البريطاني »

آشور بيل كالابن تجلات بلاصر الأول أجمل ما عبر عن الجسم العاري في آشور، ولعله تمثال لعشتار في صورة بشرية. فنرى المثّال قد تحرر، عن طريق معالجة الموضوع نفسه، من التقليد الموجب لكسوة الجسد. ولنا أن نستنتج من خلال تأملنا التجسيم الرائع للمرأة الأشورية العارية في القرن الحادي عشر أن كسوة الجسم المنحوت لم تأت نتيجة عجز الفنان عن محاكاته عاريا بل نتيجة مجاراته لاتجاه فكري محض ساد في القرن الحادي عشر.

١١ النقش البارز

والمسلة البيضاء المحفوظة بالمتحف البريطاني (لوحة ٣٦٠ أ، ب، ج، د) والتي عثر عليها رسّام عام ١٨٥٢ في قوينجق هي كتلة من الحجر الجيري[١] مدرجة القمة، غطيت اجنابها العريضة والضيقة بنقوش خشنة الصقل. وثمة نص منقوش بالكتابة المسمارية في أربعة وثلاثين سطرا لم يكتمل قد يتعلق بالمشاهد المصورة، ويغطي المسلة إفريز من النقش البارز جاء في ثمانية صفوف متتابعة رأسيا، وتشمل هذه الصفوف مشاهد عاطلة من الجمال وزعت بطريقة عفوية. وتثير النقوش البارزة والكتابة المسجلة مجموعة من التساؤلات المتعلقة بتاريخ المسلة وطرازها. وحين قرأ «رسّام» اسم أشور ناصربال ضمن الكتابة المدونة عزاها الى الملك أشور ناصربال الثاني مؤسس المملكة الأشورية اللاحقة.

وما نلبث حين نتأمل الموضوعات المصورة فوق المسلة البيضاء كالحملات الحربية المتجهة صوب المناطق الجبلية، وغزوات المدن والقلاع، وتقديم الجزية الى الملك الأشوري والقرابين أمام المعبد، وصيد الحيوانات المفترسة بواسطة صيادين راكبين أو راجلين، أن ندرك الوحدة بين هذه الموضوعات وتلك التي استخدمها اشور ناصربال الثاني لأول مرة في قاعة العرش بقصره في كالح فوق الأزر «أورتوستات»[٢]. وكان أشور ناصربال الثاني يجمع بين النقش البارز السردي ومستخلص نمطي من حولياته يتكرر فوق كل إزار. والملاحظ أن الطريقة التي قسم بها النحات المساحة المصورة فوق المسلة البيضاء، والتي رتّب بها المشاهد الفردية على أجنابها، بعيدة كل البعد عن التنسيق وعن أي تصميم لعب التخطيط فيه دورا، مما يصعب معه الاعتقاد بأن فنانا فردا أو راعيا واحدا

---

(١) يبلغ ارتفاعها ٢,٩٠ مترا

(٢) لوحات حجرية أو مرمرية منقوشة نقشا بارزا تغطى الجدران، وهي تقنة يرجع أصلها الى المباني الحجرية الشائعة في المناطق الجبلية.



٣٦٠ أ ، ب ، ج ، د
فن أشوري : المسلة البيضاء .
القرن الحادي عشر ق . م .
نينوى



للفن جمع بين هذه المسلة البيضاء وبين النقوش البارزة الأولى في كالح . والمعروف أن ترتيب الحوليات الأشورية المصورة ، وتصميمها المتحرر ، وتكوينها الإيقاعي البالغ الانتظام ، كلها سمات تميز منجزات العهد الأشوري اللاحق الذي بدأ عهد أشور ناصر بال الثاني على وجه التحديد ، غير أن المسلة البيضاء لا تتسم بأية سمة من هذه السمات السابقة ، كما أن نحاتها كان يجهل تماما أساليب معالجة كل من الصورة والسطح المصور ضمن إطار علاقة مخططة منتظمة ، وان مثل هذه العلاقة قد تكون أساسا للتكوين التصويري كله ، بل هو قد صور الصفوف الثمانية المصورة والمحيطة بالأضلاع الأربعة للمسلة متتابعة رأسيا ، كما ترتفع الشرائط التي تفصل الأفاريز المصورة بنفس القدر دائما . وتغفل أجزاء النقش التي تعرض مشاهد فردية متعددة مقياس التناسب مع المساحات التي تشكلها الأضلاع الأربعة للمسلة ، فنجد الإفريز السردي المصور يمضي ملتفا حول أركان الحجر مخترقا جسد نموذج مصور ولعله حيوان . وقد استند مورتجات الى هذا التحليل الهام في جزمه بأن هذه المسلة البيضاء لا تنتمي الى عهد أشور ناصربال الثاني .

١ الفـن الاشـوري اللاحـق
(القـرن التـاسع ق.م.)

كشف نقش بارزلتيكولتي نينورتا الثاني والد أشور ناصربال الثاني ٨٨٣ – ٨٥٩ ق . م عن مدى تأثر الأشوريين بالآراميين خلال العقود الأولى من القرن التاسع ، وخاصة بالحيثيين المصطبغين بالآرامية في شمال سوريا والعراق ، ووصلنا هذا النقش البارز فوق إزار من البازلت عثر عليه حديثا (لوحة ٣٦١ و٣٦٢) . ويصف النقش القصير المدون بالكتابة المسمارية العتيقة انتصار تيكولتي نينورتا الثاني على الآراميين في أواسط الفرات . وقد رمز الى أعدائه في النقش البارز بثعبان يتحوّى قضى عليه الإله اداد الذي نراه يلوّح ببلطة في كفه الأيمن . كذلك نرى أداد نيراري الثاني والد الملك يرقب القتال حاملا عصا في يده اليمنى وسنبلتي قمح في يده اليسرى ، بينما يرتدي الإله غطاء رأس مخروطي الشكل يبرز منه قرنان كما يبرز من جبينه قرنان . وجاء جسم الملك في النقش غير متناسق الأعضاء بينا لا تعكس ملامحه أو ملابسه أية سمات أشورية . ولو تابع فن أشور ناصربال الثاني ابن تيكولتي نينورتا الثاني الاتجاه نفسه الذي مضى فيه الفن عهد والده لانمحى ميراث الفن الأشوري الأوسط ، ولأصبح فن الشرق الأدنى فنا حيثيا آراميا مسخّرا لخدمة الإله اداد بدلا من آشور.




٣٦١ ، ٣٦٢ فن أشوري : نصب تيكولتي نينورتا الثاني . القرن التاسع ق . م العشارة « بإذن من المتحف الوطني بحلب »

وقد استطاع أشورناصربال الثاني خلال مدة حكمه الطويلة أن يقطع كل صلة بالآراميين ، ليس في المجالات السياسية والعسكرية فحسب بل في مجال الفن والعمارة كذلك . ولم يكتف بقمعهم بمنتهى القسوة ، بل لجأ الى توطينهم على حدود المملكة الأشورية ، وان لم يمنعه ذلك من الاستعانة بآلاف المهاجرين منهم في خدمة عاصمة ملكه الجديد كالح [نمرود] التي أسسها سلفه شلمنصّر الأول في مكان قريب من نقطة التقاء الزاب الأعلى ودجلة ، واحتفل آشورناصربال في مهرجان رائع بشكر الآلهة على استكمال القصر الشمالي الغربي (لوحة ٣٦٣ و ٣٦٤) أول القصور الملكية العظمى في العهد الأشوري اللاحق[١] .

---

(١) وقد اكتشف هذا الأثر خلال القرن الماضي ثم نقب فيه ما لاووان حديثا

٣٦٣ منظر تخيلي رسمه سير هنري لايارد اثناء تنقيبه بقاعة العرش في القصر الشمالي الغربي للملك أشور ناصر – بال الثاني (٨٨٣ – ٨٥٤ ق . م .) بمدينة نمرود . ونشاهد في هذا المنظر زخارف جدارية مكونة من رسوم ومنحوتات : والقسم الاسفل من الجدار مزين بلوحات منحوته بالنحت البارز وملونة بألوان عديدة . أما القسم الاعلى من الجدار فمزين بتصاوير جدارية ملونة . وتزدان اليوم المتاحف العالمية وخاصة المتحف البريطاني بآثار هذه القاعة .

٣٦٤ مسقط لقصر أشور ناصر بال الثاني في نمرود

ووصف آشور ناصربال هذا المهرجان في نقوش مطولة فوق نصب خاص سجل فيه ذكرى بناء القصر وتفصيلات عديدة عن حياة الناس ، بما يخالف ما جاء بالحوليات المثيرة للرعب التي تسجل حروبه الآرامية . ويشعر سياق النص أن أشور ناصربال لم يقتصر في علاقته بالآراميين على استغلال طاقاتهم الفردية كعمال وبنائين مهرة فحسب ، بل لقد سلكهم في اتحاد الامبراطورية الأشورية باعتبارهم وحدة بذاتها . ويبدو أن الآراميين قد تسللوا بثقافتهم وعاداتهم عميقا الى الجنس الأشوري بما دفع أشد المتعصبين لمفهوم الملكية الأشورية الى التخلي عن فكرة إبادتهم إبادة تامة . إن جهد الآراميين في بناء القصر الشمالي الغربي في كالح لم يقف عند حد العمالة اليدوية وحدها بل امتد الى ما هو أروع كما سنرى .



قصر أشور ناصربال الملكي

وحدة بين العمارة والتصوير

التصوير الجداري والنحت المعماري

كان تأثير التسلل الآرامي في شمال سوريا خلال القرن التاسع في أشور أكثر فاعليه على الفن الأشوري اللاحق من تأثيره على تطور العمارة الأشورية اللاحقة ، فلم تتح لدولة آشور خلال تاريخها كله سانحة لتطوير فنونها التصويرية تضاهي ما سنح عهد آشور ناصربال الثاني . وقد تم ذلك بعد أن استوعب شمال العراق الآراميين استيعابا ماديا وحضاريا ، والتقى المفهوم شبه الأسطوري للملكية ، الراسخ في تقاليد الشرق الأدنى لآلاف الأعوام ، بنزوع الأشوريين الى الإعراب عن منجزات مليكهم في خدمة الآلهة بالكلمة والصورة ، والقدرة المتجلية في فنون الرسم والتصوير والتجسيم في الطين والحجر ، وآية ذلك نجاح نحاتي الأختام الأشوريين خلال القرنين الرابع عشر والثالث عشر في التعبير تصويريا عما يبغون في أضيق مساحة ممكنة .

٣ القصر الملكي والمعبد الإلهي وحدة كونية عليا

عثر فنانو آشور ناصربال الأول في القرن الحادي عشر على حل لمشكلة حيّز الحوليات المصورة حين رتّبوها في أربعة أفاريز مصورة يعلو أحدها الآخر ملتفة حول لوح على شكل المسلة . وقد أسلمت جدران قاعة القصر الشمالي الغربي بنمرود للمثالين والمصورين كي يبدعوا لوحات ممتدة من التصوير والنقش البارز. واستغل أشور ناصربال الثاني هذه المقدرة فأمر بتزيين قاعة عرشه وجدران قصره الكبير بصفوف من اللوحات المصورة والنقوش البارزة ومنحوتات البوابات والمداخل على نسق يخلق منها وحدة تدل على سعة الخيال . وهكذا غدا آشور ناصربال مؤسس التصوير الجداري والنحت المعماري في العهد الأشوري اللاحق ، ذلك العهد الذي بلغ فيه فن الشرق الأدنى ذروة تطوره واكتسب أهمية تعدّت حدوده . واندفعت الدولة بعد آشور ناصربال الثاني نحو توحيد الامبراطورية الأشورية وإدماج الوحدات السياسية المتعددة في الشرق الأدنى ، –كأشورو بابل وأورارتو والآراميين – ذات التباين الواضح في تقاليدها وأجناسها وعقائدها ولغاتها ، والتي تمتد حتى تبلغ سومر وأكد وموطن الحوريين – الميتانيين ، واستمر هذا الإندماج حتى عهد تجلات بلاصر الثالث وسرجون الثاني . كذلك كان على الفن والعمارة أن يجتازا مرحلة اندماج موازية ، إذ يستحيل التعبير عن « مفهوم الملكية » في شكله النهائي ، مبتدئا من الأساطير الخرافية ومنتهيا بالبطل الحامي لآشور والآخذ بثأرها ، تعبيرا متكاملا في معبد واحد أو لوحة تصوير واحدة أو تمثال واحد أو نوع واحد من الحوليات ، وهكذا امتزجت في القصر الشمالي الغربي بنمرود مختلف فروع العمارة والفن ، بما في ذلك عمارة المعابد والقصور ثم الحصون ، والنحت المجسم والنقش البارز والتصوير ، وبلغت قمة الإبداع باعثة الوحدة بين العمارة والفن التصويري ، واندمج فيها القصر الملكي والمعبد الإلهي كوحدة كونية عليا . لم يعد التصوير والنقش البارز يستخدمان لمجرد زخرفة أسطح جدارية عارية كعناصر تابعة للعمارة بل على العكس نجد أن الفن ذا الأبعاد الثلاثة وهو النحت المجسم ، والفن ذا البعدين وهو التصوير ، يندمجان لخلق شكل جديد من أشكال الفن هو النحت المعماري . وفي الحوليات التصويرية الكبرى نرى الكلمات والنقوش المكتوبة في الصفوف المسمارية الخط مندمجة كذلك مع أفاريز النقش البارز لتمجيد مفهوم الملكية ، وهنا نلمس من جديد إسهام الآراميين وتقاليدهم المبنية على عناصر حيثية وحورية – ميتانية .

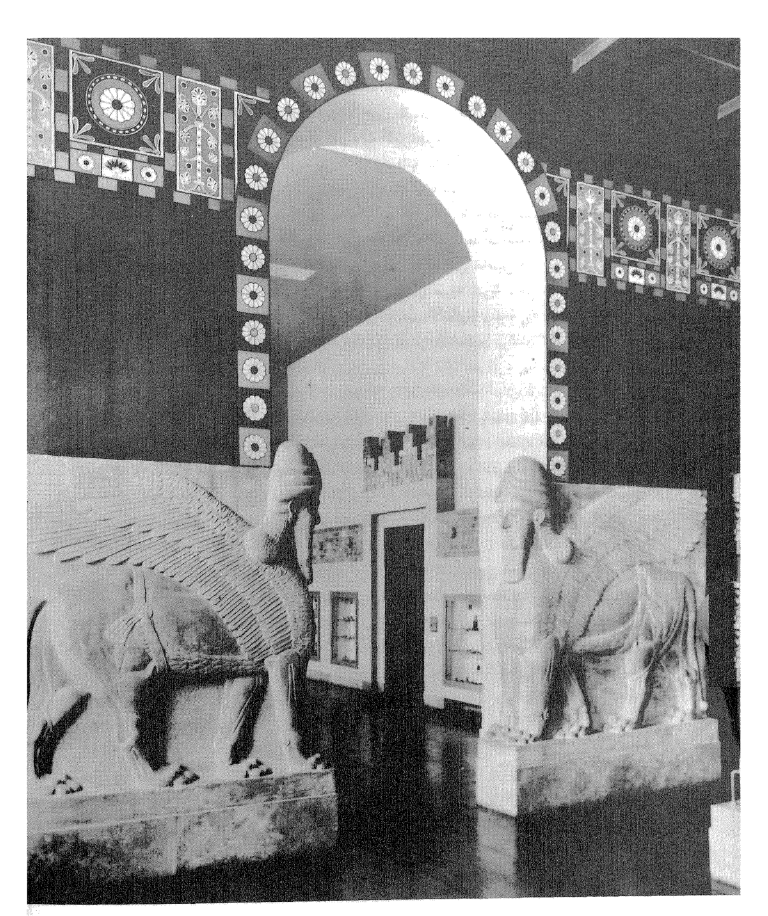
٤ تمـاثيل اللامـاسو

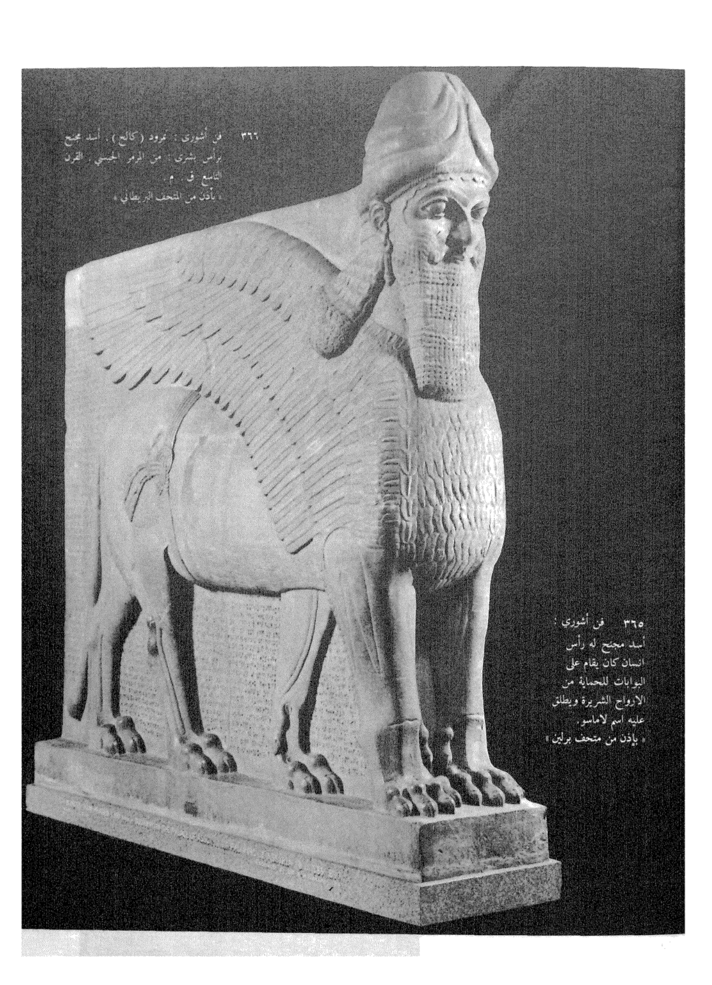
ونجد المسقط الأفقي للقصر الشمالي الغربي لأشور ناصربال الثاني في كالح يتخذ لأول مرة طابعا أشوريا لاحقا واضحا ، وإن كان وثيق الصلة بمباني الآراميين في الغرب ، فتعد قاعة العرش مثالا باهرا للنحت المعماري في العصر الأشوري اللاحق ، كما تعد المثال الأول الذي يحوي الجدار الأشوري اللاحق ، المحلى بالنقوش البارزة المخصصة لمشاهد البطولة والأساطير المرتبطة بالعرش الأشوري . وتحرس المداخل والمخارج بقاعة العرش – التي صُوِّر على جدرانها ما يُبرز مفهوم الملكية باحتفاء وتبجيل – مخلوقات سحرية ملفقة من بعض أعضاء الأسود والثيران والآدميين والطيور الجارحة منقوشة نقشا بارزا على أسطح الكتل الحجرية التي تظهر على جوانب البوابات ، ويبدو بعضها كتماثيل مجسمة ناتئة من الجدار . وأطلق على هذه الكتل الحجرية اسم « لاماسو » . وكانت توضع للوقاية من الأرواح الشريرة ولحماية الأرواح الخيرة (لوحات ٣٦٥ ، ٣٦٦) . ومع أن هـذه اللوحـات تعد من أبدع المنجزات الفنية الأشورية إلا أنها تمثل منحوتات معمارية بالمعنى الحق لهذا التعبير ، وليست مجرد زخارف جدارية منحوتة ، فما تزال كتل البناء الضخمة التي نحت عليها نحتا مجسما أو نقشا بارزا تحتفظ بوظيفتها الإنشائية المعمارية ، وهي حمل الجدران المشيدة من قوالب الطوب ، وتكوّن في الوقت عينه السطح الداخلي لجدران البوابة الضخمة . ولا يجوز أن نصف النقش البارز الجداري الأشوري الذي لا يعدو أن يكون نقشا خفيف البروز فوق لوحات رقيقة من المرمر بأنه نحت معماري مواز لما نصف به اللاماسو . كذلك لا يجوز أن نصف الأزر الزخرفية بالوصف عينه ، فإن كتل الحجر التي تكتنف جانبي البوابات هي في واقـع الأمر كتل إنشائية مصفوفة جنبا الى جنب ، على العكس من اللوحات ذات النقوش الجدارية البارزة فهي لوحات زخرفية لوقاية الجزء الأدنى من جدران القاعة أو الفناء بلا أدنى وظيفة إنشائية ، فهي في واقع الأمر تصوير جداري استحال الى حجر . ومما يؤكد هذا الرأي الألوان المتعددة المتبقية فوق أجزاء كثيرة من هذه النقوش البارزة . ولا يمكن للنقش الجداري البارز في العهد الأشوري اللاحق أن يتنصل من انتسابه الى التصوير الجداري في العهد الأشوري الأوسط (مثل لوحات كارتيكولتي نينورتا) ، والى التصوير الجداري في العهد البابلي القديم الذي وجد بقصر ماري . وغير بعيد أن يكون شلمنصر الأول والد تيكولتي نينورتا الأول قد زخرف قصره في كالح بالتصاوير الجدارية ، غير أنه لم يعثر على أي نحت معماري أو بوابات منحوتة أو جدران ذات نقوش بارزة في العهد الأشوري

الأوسط ، فالنحت المعماري ، مثله مثل المدخل المعمّد وقاعه العرش التي تصل ما بين البابانووالبيتانو ، فرع من الفن انتقل الى الآشوريين في عهدهم اللاحق عن طريق الآراميين المقيمين في شمال العراق وشمال سوريا . وأكبر دليل على رسوخ تقنة الأزر هوأن تيكولتي نينورتا الثاني وابنه آشور ناصربال الثاني كانا إذا افتقدا الحجر في مكان ما ، يلجآن الى كتل من الطين المحروق على شكل الإزار يزخرفانها بمشاهد مصورة مزجّجة ، الأمر الذي يؤكد مدى ارتباط كل من التصوير الجداري والنقش الجداري البارز أحدهما بالآخر من حيث الهدف والأصل . ولم يستخدم الإزار في آشور في البناء وحسب ، بل استخدم كذلك من أجل الزخرفة ، يصور ويزجج . والراجح أن الآراميين في شمال العراق هم الذين أدخلوا هذا الفرع من الفن والعمارة بعد أن استعاروه بدورهم من سكان الجبال . وتكشف الأزر المصورة لتيكولتي نينورتا الثاني والممهورة بإسمه عن تفاصيل هامة من وقائع حروبه . وكذلك كانت أزر إبنه ، فثمة مشهد غير عادي يبين الإله آشور في صورة بشرية داخل شمس مجنحة معتليا مركبة قتال ، حاملا القوس في يده ، وسط سماء مشحونة بسحب الأمطار ، (لوحة ٣٥٥ ، ٣٥٦) ، ولعل هذا المشهد كان إرهاصة بأهورا مازدا إله السموات الأعلى للفرس الأخمينيين ، الذي كان يرمز له بصورة رجل داخل الشمس المجنحة .

وقد عثر في نمرود على تمثال لآشور ناصربال الثاني يمثله عاري الرأس قابضا بإحدى يديه على الدبوس الحربي وبالأخرى على السيف المعقوف الذي يرمز الى السلطة ، ونحس في هذا التمثال الجمود عينه الذي نحسه في التماثيل الآشورية عامة ، ومحيطه الخارجي يكاد يكون هو عينه في إجماله الذي لا يأبه بالتفصيل ، ولكنه الى هذا يشعرك بأنك بين يدي إنسان تدلّك قسمات وجهه على الصرامة ، كما تنبئك لمحات عينيه عن الحزم ، وتكاد تشي شفتاه المضمومتان بما يضمره صاحبهما من قسوة وغلظة (لوحة ٣٦٧) .

الواقع أن أشور ناصربال الثاني لم يحتل مكانة مرموقة في تاريخ آشور السياسي فحسب ، بل في مجال الفن الأشوري أيضا ، إذ يعود إليه الفضل في أن القصر الملكي الأشوري قد أصبح وحدة فنية مكتملة ، وليس مجرد بناء مشيد ، وذلك بعد إندماج العمارة والفن التصويري إندماجا كاملا . ولم يكتف أشور ناصربال بتحويل التصوير الجداري الى نقش جداري في مجال الزخارف الداخلية بالقصر الشمالي الغربي بنمرود ، بل زخرف قاعة العرش أيضا بالتصوير الجداري كوحدة كاملة ، دليلا على المظهر الموحّد للمفهوم الأشوري للملكية الذي يضرب بجذوره في عالم الأساطير الخارقة للطبيعة كما يغوص في أرض الواقع والتاريخ ، وبهذا يكون قد خطا الخطوة الأولى نحو تطور الفن الأشوري خلال القرنين التاليين .





٣٦٦ فن أشوري : نمرود (كالح). أسد مجنح برأس بشري : من المرمر الجبسي. القرن التاسع ق. م.
« بإذن من المتحف البريطاني »

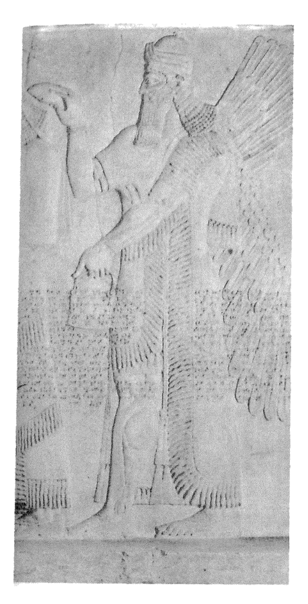
٣٦٥ فن أشوري : أسد مجنح له رأس انسان كان يقام على البوابات للحماية من الارواح الشريرة ويطلق عليه اسم لاماسو.
« بإذن من متحف برلين »

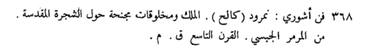


٣٦٧ فن أشوري : نمرود (كالح) .
تمثال أشور ناصر بال الثاني . القرن
التاسع ق . م . من المرمر
«باذن من المتحف البريطاني» .

٥ الموضوعات المستخدمة في النقش البارز

وقد اتسم الموضوع الذي عالجه المثالون في قاعة العرش بالازدواج نفسه الذي تحمله طبيعة الملكية الأشورية ذاتها ، متطورة على مر القرون ، منبثقة عن التقاليد القديمة . ولا يخالج الشك أحدا في أن الشكل المهيب الجليل الذي يكاد يصل الى قمة النقش البارز فوق اللوحات الجدارية هو صورة للملك نفسه وقد تعددت صورته فنراه جالسا مرة وواقفا أخرى ومرتديا دائما نفس الحلّة التي فرضتها الطقوس الصارمة ، وهي القميص الطويل بوشاحه ذي الأهداب الملتفة حول جسمه والشعر الكث واللحية اللافتة للنظر. ونراه يتقبل قربانا في وعاء من رجال في نفس ردائه ، أووهوينال القداسة عن طريق السحر مستخدما مرشّحة الماء المقدس وحوضا مليئا بالمياه المقدسة ، تحرسه شخوص مجنحة لها وجوه آدمية ، أورؤوس طيور. وما من شك في أن هذا المشهد الشعائري المصوركان يُعرض مشخّصا في قاعة العرش في مناسبات خاصة ، وذلك لتجسيد عقيدة الطبيعة الروحية للملك والمفهوم الدال على أسطورته الشاملة . ومن خلال هذا التصوير الأسطوري ، ندرك ماهية اللاماسو ، ذلك الحيوان السحري والحارس المنوط به منع الأرواح الشريرة من التسلل الى القاعة المقدسة . فكان الملك الرمز المقدس للحياة كلها يجلس في هذه القاعة فوق منصة مدرجة تواجهه كوة في الحائط الشرقي المستعرض ، تغطي قاعدتها كلها لوحات النقش البارز ، حيث يظهر الملك ، وذلك للرمز بطريقة شعارية الى جوهر المفهوم الأشوري للملكية (لوحة ٣٦٨) . وتتوسط النقش البارز الذي يبلغ عدة أمتار عرضا شجرة محورة تحويرا بالغا . وقد ازداد الإسراف في التحوير منذ عهد تيكولتي نينورتا الأول ، فجاء شكل الشجرة تجريديا زخرفيا مبالغا فيه ، الأمر الذي يؤكد أهميتها الأسطورية الروحانية للمُشاهد ، وهي ترمز للحياة التي تضرب بجذورها في الأرض ، وترتفع قمتها حتى تبلغ قبة السماء والشمس . ويتقدم الملك من اليمين واليسار نحو الشجرة المقدسة لكي يباركها ويحميها في أسلوب التماثل المتناظر كالصورة المنعكسة في المرآة . ويحيط بهذا المشهد الأوسط من كلا الجانبين جنيّ مجنّح لحماية شخص الملك . ولا يبدو استعداد الملك وشجرة الحياة أن يتبادلا مكانيهما بمثل ما يبدو في هذا النقش البارز الأشوري اللاحق ، الرائع الحيوية والتعبير.





٣٦٨ فن أشوري : نمرود (كالح) . الملك ومخلوقات مجنحة حول الشجرة المقدسة .
من المرمر الجبسي . القرن التاسع ق . م .

إن موضوع الشجرة المقدسة مع « الراعي الملكي » حامي الحماة – ذو الأصل السومري – لم يفقد طلاوته في الشرق الأدنى منذ بدأت حضارة العصر الممهد للتاريخ عام ٣٠٠٠ ق . م . غير أنه اقتبس خلال ذلك العهد في كافة المنجزات الفنية شكل انسان يرتدي تنورة من الشبك ، ولم يعد يرتبط بالنباتات بصفتها ينبوع الحياة فقط ، بل نراه قد احتل مكان شجرة الحياة المقدسة ، حتى باتت شجرة الحياة في الطقوس الأشورية اللاحقة تحظى بنفس الرّسامة والتكريس اللذين يتمتع بهما الملك . والواقع أن عقيدة الارتباط الوثيق بين الملك وفكرة تجدد الحياة والمحافظة عليها هي في أساسها عقيدة سومرية شقت طريقها لأول مرة في الفن الأشوري خلال عهد



السيادة الحورية – الميتانية . وقد كشفت حفائر لايارد في القصر الشمالي الغربي لأشور بانيبال الثاني بنمرود عن غرف بأكملها غطيت قواعد [سِفْل] جدرانها بلوحات النقش البارز التي تكرر الموضوع السابق نفسه ، إما كاملا أو جزئيا ، بطريقة تدعو الى الملل ، ولعلها ابتهالات يرفعها الكاهن فيرددها المصلون من بعده . أما العنصر الجديد الرائع في نقوش آشور ناصربال الجدارية ، فهو تضخيم المظهر الأسطوري للملك ، وإضافة مشاهد تنتمي الى المظهر الثاني للملكية الآشورية اللاحقة ، وأعني به الطابع التاريخي البطولي الذي نما في ميدان الادب وأبدع منذ الألف الثاني « رسالة الى الإله » ، كما ظهرت حوليات ذات أسلوب سردي ملحمي ونثري ، وهو ما ظل على أهمية كبيرة بالنسبة للفن الأشوري حتى النهاية .

٦ التقنة المستخدمة

وقبل تحقيق هذا النموذج المتقدم للوحدة الفنية بين عدد من فروع الفن كان لا بد من اختيار التقنة الصحيحة ، هل هي تقنة التصوير أم تقنة النقش البارز للأسطح الجدارية المتاحة للزخرفة في القصر الجديد ؟ ارتأى آشور ناصربال أن تغطى الأسطح الجدارية بلوحات مرمرية ، وبهذا أصبح النقش البارز هو الوسيلة الرئيسة للفن الأشوري اللاحق ، غير أن التصوير لم يستبعد ، لأن النقوش البارزة لم تزد على أن تكون تكوينات متعددة الألوان . وهكذا اندمج كل من التصوير الجداري والنقش البارز الجداري في شكل جديد من أشكال الفن الأشوري اللاحق . وبالرغم من حسم مشكلة الاختيار بين التصوير والنقش كان لا بد من التوفيق بين الأسطح التي أتاحتها جدران الحجرات والأفنية وبين الموضوع الفني المصور. ولكي يضمن الفنان إضفاء المظهر التاريخي البطولي على الموضوع المصور ، لم يجد بدا من تهيئة إفريز طويل ما أمكنه ذلك حتى يستوعب التدفق السردي للأحداث . غير أن أحجام اللوحات المرمرية المتاحة من الأزر الحجرية تركت أسطحا لا تكاد تتسع لغير شخوص قليلة ، بينا يتطلب تمثيل الأحداث التي تقع عبر حقبة طويلة من الزمن مسطحا شبيها بالشريط المنبسط ، لذلك شطر مثالو أشور بانيبال في نمرود ارتفاع لوحات الجدار أفقيا الى نصفين ، وبهذا التحايل لم يحصلوا على ضعف طول الإفريز المصور فحسب ، بل أمكنهم أيضا إضافة النصوص المأخوذة عن الحوليات ، فوق الشريط الفاصل بين الإفريزين المصورين دون اعتراض مشاهد النقش البارز.

٧ أسلوب الافريز الملحمي السردي المتوازن الايقاع في النقش البارز

ولا نزاع أن النقش البارز في العهد الأشوري اللاحق قد ظل على ما كان عليه في العهد الأشوري الأوسط فنا لزخرفة المستويات المسطحة ، يقوم على الرسم والخطوط المحزوزة والمحيطات الخارجية [الخطوط المحوّطة] المحفورة أكثر مما يقوم على التجسيم[1] أو التشكيلية[2] . واستمر النحت البارز الأشوري دوما مسطحا تماما، مع الاهتمام باستدارات الجسد وملء التفاصيل الداخلة فيها بالنقوش الخطية . ولم يظفر بالاهتمام في النحت المجسم لديهم سوى السطح والثوب وحدهما .

وغدت حيوانات البوابة بحكم موضعها وكأنها ذات ثلاثة أبعاد ، فبدت إذا تطلعنا اليها مواجهة كأنها نحتا مجسما وهي لا تعدو في واقع أمرها أن تكون نحتا بارزا . ولعل الفنان حين صاغها قد تخيل منظرين جانبيين أيمن وأيسر للحيوان ، وضم الجزئين الأماميين منهما فقط ، ولذلك بدا الحيوان ذو القوائم الأربعة بخمسة قوائم (لوحة ٣٦٩ ، ٣٦٦) . ولا يوحي المسطح المصور في النقش البارز الأشوري بأي عمق في الفراغ يحقق قواعد المنظور ، ومع ذلك غدت علاقة الفراغات بمشاهد الشخوص الفردية في نقوش العهد الأشوري اللاحق

(١) Modelling التجسيم (أو التسوية) هو محاكاة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة على مسطح ذى بعدين فقط بطريقة تبدو من خلالها مجسمة .

وهو أيضا محاكاة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة عن طريق مادة قابلة للتشكل هي الصلصال عادة على عكس النحت الذي يستخدم الإزميل.

(٢) Plasticity التشكلية أو القابلية للتشكل هي الصفة التي تجعل الشيء متعدد الأبعاد بحيث توحي بأن الأشكال المرسومة تتحرك تحركا مقيدا في مجال بُعدين إثنين فقط – الأفقي والرأسي – وفي هذه الحالة تبدو مفلطحة أو مسطحة وخالية من التجسيم ، أو تتحرك في أبعاد ثلاثة – الأفقي والرأسي والعمق – بحيث تبدو مجسّمة تجسيما تاما وقادرة على التحرك في جميع أبعاد الصورة تحركا حرا .

عنصرا مميزا ومؤثرا في الفن ، بل غدت أهم وسيلة من وسائل التعبير ، وغدا « تكوين » المشهد وبناؤه هو العامل الحاسم في تطور الأسلوب .

ولعل أعظم انجازات مثالي أشور ناصربال الثاني وأهمها هو إدراكهم للأهمية الفنية « للتكوين المصوّر» خلال تطور الفن الأشوري ، وإيثارها على « التطور الأسلوبي » للشخوص الفردية . ومن ثم نجحوا - باستخدامهم المشاهد المصورة في تنسيقات يتعدد ترتيب عناصرها - في تقديم أعظم مشاهد المظهر الأسطوري للعرش ، مستقلة في شكلها عن الحوليات المصورة التي لم يعد موضوعها أن يكون استمرارا للسرد المصور الذي عهدناه في المسلة البيضاء .

لقد نشأ مفهوم الشجرة المقدسة - التي أصبحت هي والملك رمز الحياة - في سومر القديمة كما أسلفنا ، وهو مفهوم ديني سياسي بُسط في صورة تجريدية شعارية مكونة من عناصر تصويرية قليلة ، مثل الشجرة والملك وأفراد الحاشية آدميين كانوا أم أسطوريين بالإضافة الى الشمس المجنحة . وهم لا يمثلون حادثا بعينه أو حدثا لملك على وجه التحديد ، بل رمزا للمظهر الأسطوري للملكية نفسها خارج نطاق الزمان والمكان . « فالرموز الشعارية » للأفكار الدينية قديمة قدم التاريخ نفسه ، شاعت في الشرق الأدنى قبل العهد الأشوري . وقد طوّرها الفن السومري في الألف الثالث تطويرا بعيد المدى وبتركيز شديد على كل ما هو تجريدي ، وخاصة في عهد ميسيليم وخلال أسرة أور الأولى . واهتم السومريون في الوقت نفسه بتحديد إطار منتظم للمساحة المصورة ، وكانوا أول من أخضعوا شخوصهم لما يفرضه فراغ المساحة المصورة ، بعد أن رتّبوها في تتابع مستمر مستخدمين التماثل ، وتقابل العناصر وتواجهها ، والتوازن ، وتساوي ارتفاع الرؤوس ومستوياتها ، وذلك لتحرير هذه الشخوص من قيود الزمان والمكان والتحليق بهم فوق الواقع والحقيقة .

ولم يعد هؤلاء المثالون منشغلين بتمجيد الأسطورة التجريدية ، ولعل ذلك كان بأمر من الملك نفسه ، بل بدأوا يمجدون المآثر التاريخية للحاكم في خدمة الدولة والإله آشور ، وغدا واجبهم أن يصفوا هذه المآثر في شكل مصوّر . وهم بتقسيمهم سطح الإزار الى نصفين يعلو أحدهما الآخر ، لم يضيفوا مساحة مصورة جديدة فحسب ، ولكنهم خلقوا أيضا أسلوبا جديدا في « التكوين » هو أسلوب التصوير الملحمي السردي المتوازن الإيقاع ، وفي هذا وحده يكمن أهم إنجاز للنقش البارز في العهد الأشوري اللاحق . فقديما منذ العهد الممهد للتاريخ ظهرت تقارير التصوير الملحمية التي تصف الحروب والصيد في الشرق الأدنى القديم ، كما لعب الأكديون دورا مرموقا في تطويره . ومنذ الألف الثالث لجأ الفنانون الى الإفريز أو الشريط المصور ، وأوحوا للمشاهد من خلال تتابعه بتتابع الزمن بين الأحداث المصورة . وقد وفق كل من السومريين والأكديين والأشوريين بين التتابع الزمني للأحداث المعروضة وبين تتابع الصور المنقوشة ، مثال ذلك لوحة العقبان ولواء أور والمسلة البيضاء . وقد أنجزوا تلك اللوحات دون إخضاع الصور لأي نظام خاص تمليه اعتبارات جمالية بحتة ، غير أن التكوين التصويري الجديد للنقوش البارزة في العهد الأشوري اللاحق لم يقتصر على تقسيم السرد المصور إلى عناصر جلية واضحة - أي الى مشاهد فردية وشخوص على امتداد الإفريز رتبت بتنسيق منتظم - بل أسبغوا عليه إيقاعا خاصا .

وقد حاول السومريون بين الفينة والفينة إضافة الإيقاع الى الإفريز المصور السردي ، غير أن هذا الإيقاع لم يكن ليواكب طبيعتهم ، لأن الحركة التي كان يتضمنها الحدث المصور ما تلبث أن تجنح نحو السكون متحولة



٣٦٩ فن اشوري : نمرود (كالح) الأسد الحارس من المرمر الجبسي . القرن التاسع ق . م .
« بإذن من المتحف البريطاني »

الى حالة توازن أو تماثل . وقد عقد مورتجات مقارنة بين طريقة تكوين السومريين للموضوع المصور وطريقة تصوير الموضوع نفسه بواسطة المثّال الأشوري اللاحق ، ومن ثم لجأ الى لواء أور السومري حيث يعرب التطعيم الملوّن عن مشهد مرتب في تراصف صارم ، إذ نرى الشكل الضخم غير الطبيعي للملك في الوسط ، بينما يمتد صفان من الرجال على جانبيه ، فنشهد الى اليمين العدو المهزوم مسوقا اليه ، والى يساره محاربيه وعجلته الحربية ، ويعبر الترتيب الأفقي للمشهد – الذي يتصف كله بالتوازن – عن استقرار السلام بعد المعركة .

ونشهد منظرا مماثلا لأسرى الحرب وهم يُدفعون الى الملك أشور ناصربال الثاني فوق بلاطتين جداريتين تمثلان مشاهد الحرب بغرفة العرش بنمرود (لوحة ٣٧٠ ، ٣٧١) . ومشاهد الصورة تحكي قصة يظهر فيها

الملك هابطا من عجلته الحربية ، حاملا بيده القوس والسهام . بينا يحمل تابعه الأول مظلة يحمي بها رأس مليكه رمزا لعلو محتده . وتبين الصورة كذلك « التورتان » قائد الجيش الأشوري وهو يجر الأسرى خلفه سائرا في اتجاه الملك .

وتنقسم هذه القصة المصورة مرة أخرى ، إلى قسمين لا يخرجان عن الموضوع المصور والتكوين . ويتجه الحدثان معا نحو الوسط ، إذ يفد الملك من اليسار في عجلته الحربية في رفقة قائد المركبة وحامل سلاحه متوجّا بـ « التيارا » تعلوه المظلة ، ويبلغ شخص الملك في ارتفاعه قمة اللوحة المنقوشة ، بينما يتقدم اليه التورتان من اليمين مع مجموعة من الضباط يقودون الأسرى في موكب يتناقص حجمه . فإذا قارنا بين وضع الملك في هذه اللوحة وبين وضعه في « لواء أور» لوجدنا أن الملك هنا لم يعد البؤرة الرئيسة في صف الشخوص المصورة على الإفريز وكأنه « شعاع التوازن » في منتصف اللوحة ، بل نجده قد خلف مكانه الذي يشغله بمنتصف المشهد في لواء أور واتخذ مكانه في اللوحة الأشورية في أقصى اليسار ، بحيث كوّنت قدماه مع رأس أول أسير يسجد أمامه أدنى نقطة في صف الشخوص . ويعتقد مورتجات أن النقش البارز الأشوري اللاحق قد ابتدع في هذا المشهد لغة تشكيلية جديدة تعد معجزة في تاريخ فن محاكاة الطبيعة ، وذلك بخلق التتابع الذي يظهره تدفق الشخوص الصاعدة والهابطة في إيقاع منتظم يتواءم مع المعنى المقصود .

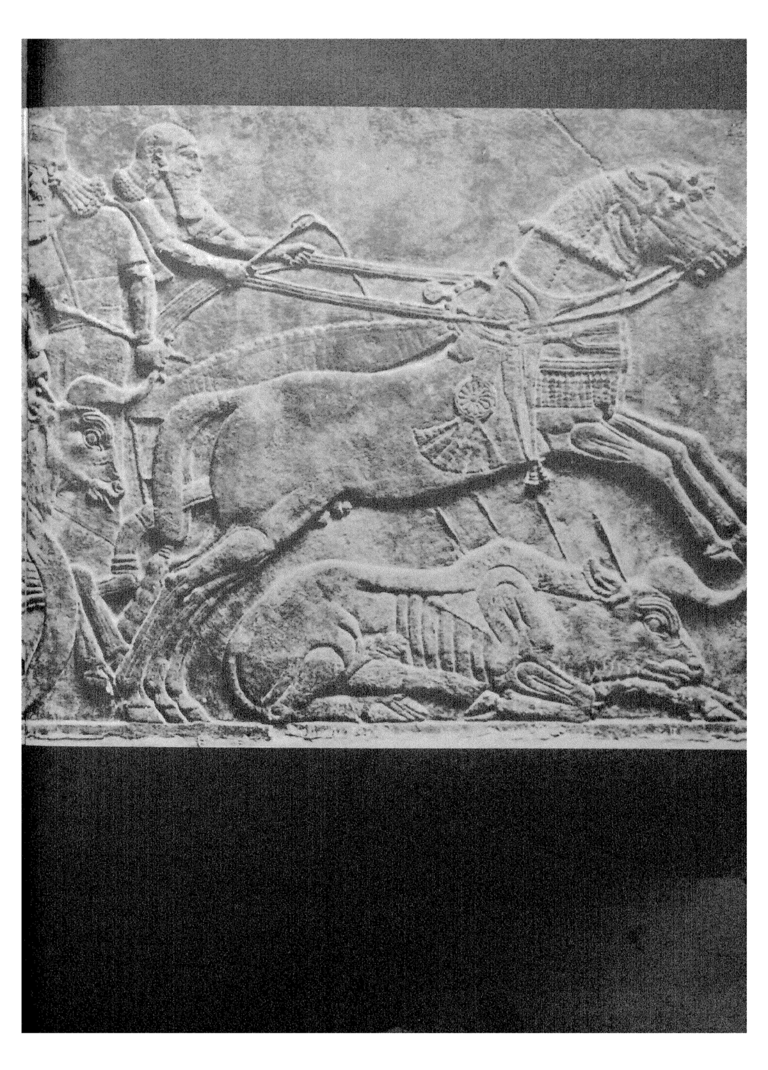
وثمة بلاطتان جداريتان من قاعة العرش تعدان نموذجين مثاليين لمشهد النقش البارز السردي خلال العهد الأشوري اللاحق في شكله الموجز الإيقاعي ، حيث تنتقل الأهمية الرئيسة في اللوحة بعيدا عن منتصفها (لوحة ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤) ، فنرى صيد العجلات الحربية للثيران والأسود على التوالي ، يليها مشهدا العقيدة يصوران الملك وهو يقدم القربان فوق جثث الحيوانات . ويشغل كل مشهد عرضا واحدا لبلاطة جدارية واحدة ، غير أنه لن يتعذر علينا أن نميز التكوين الإيقاعي المشابه في مشهد الحرب الكبير بقاعة العرش ، حيث تجري معركة كبرى بين الجنود الأشوريين معتلين مركباتهم أو صهوات جيادهم ضد مشاة العدو . (لوحة ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧) . ويشغل هذا المشهد إفريزا يمتد فوق أربعة بلاطات جدارية ، غير أن الحركة الرئيسة للشخوص في هذا التكوين الفني تنتقل في حيز عرض اللوحة – التي هي وحدة التكوين – متجهة من اليسار الى اليمين ، فقد قسمت المعركة الى أربعة أحداث متشابهة ، نقشت فوق أربعة أجزاء متساوية من الإفريز ، فكأن تفعيلة الوزن مستمرة على حالها مع تنوع يسير في المقاطع الطويلة والقصيرة ، بالإضافة الى إمكانية ضم عرضين من اللوحات لتصبح وحدة مستقلة ، بنقل تفصيلات أحد اللوحتين الى اللوحة المجاورة لها عبر الخط الفاصل بينهما . وقد بين لنا هذا النقش مدى عناية الأشوريين بتصوير المعارك الحربية ناسبين النصر الى ملوكهم ، كما نرى في مشاهد فرار الأعداء سباحة (لوحة ٣٧٨) .

ولقد دفع هيام الملوك الأشوريين بتسجيل مآثرهم على الجدران الحجرية والألواح الطينية الى الإشراف بأنفسهم على ذلك ، فإذا الخطاطون والمصورون والنحاتون يصبحون منفذين لما يشير به الملوك ، لذا كانوا يمثلونهم دائما وكأنهم كائنات فريدة قادرة على الإتيان بالمعجزات ، فجمدت صور الملوك على حال لا تعدوها ، غلبت فيها مقومات الوظيفة على المقومات الشخصية ، وغدت صورهم كلهم على وتيرة واحدة فاستحال التمييز بينهم

٣٧٠ فن أشوري : نقش جداري من قصر أشور ناصر بال الثاني في نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »

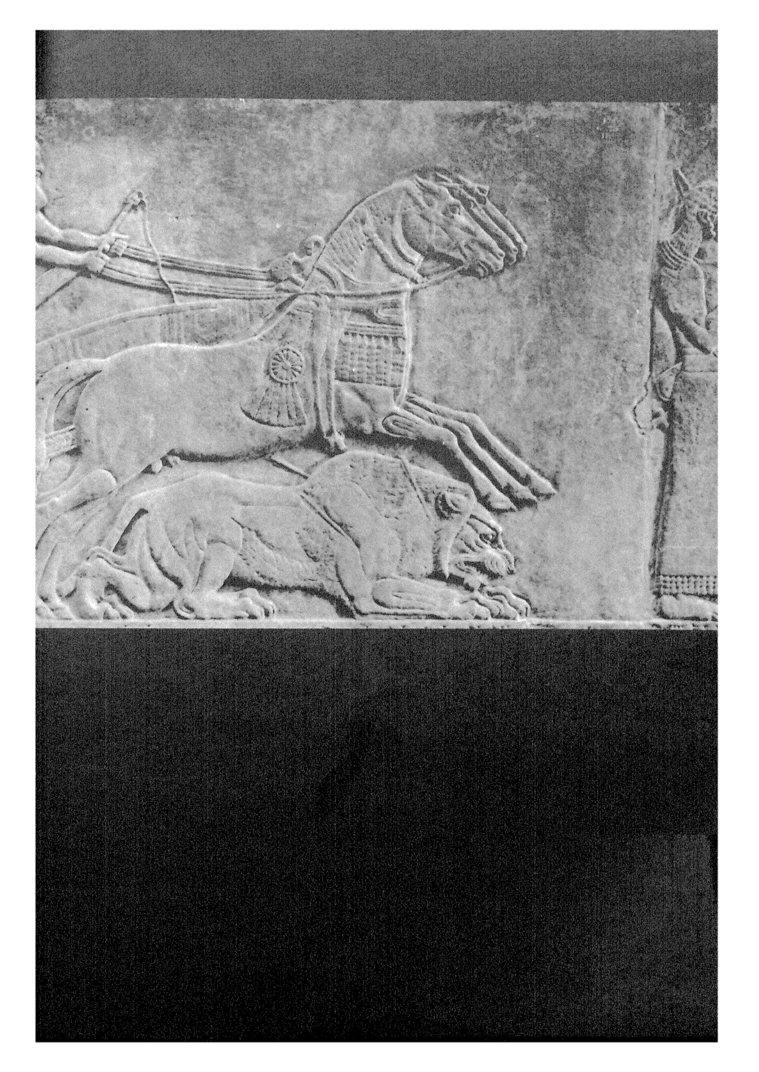
٣٧١ فن أشوري : نقش جداري من قصر أشور ناصر بال الثاني في نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »

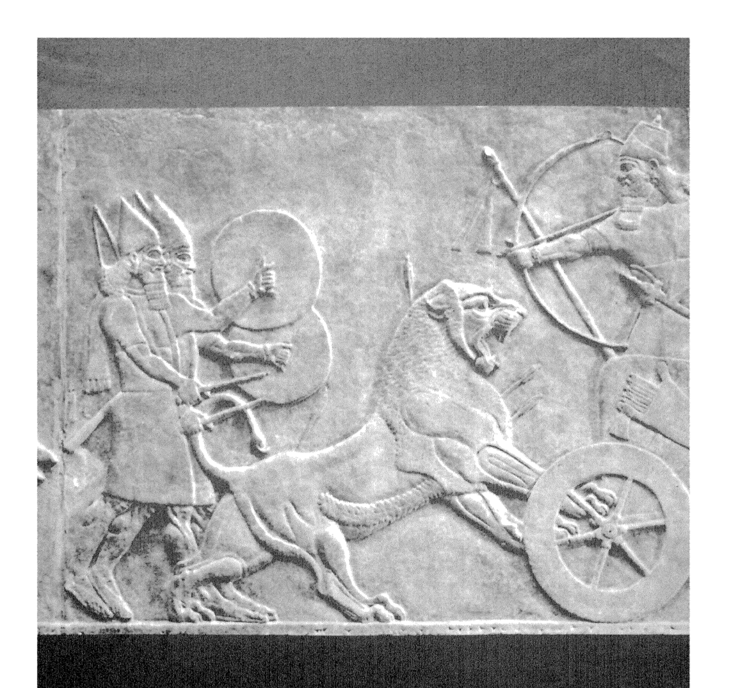




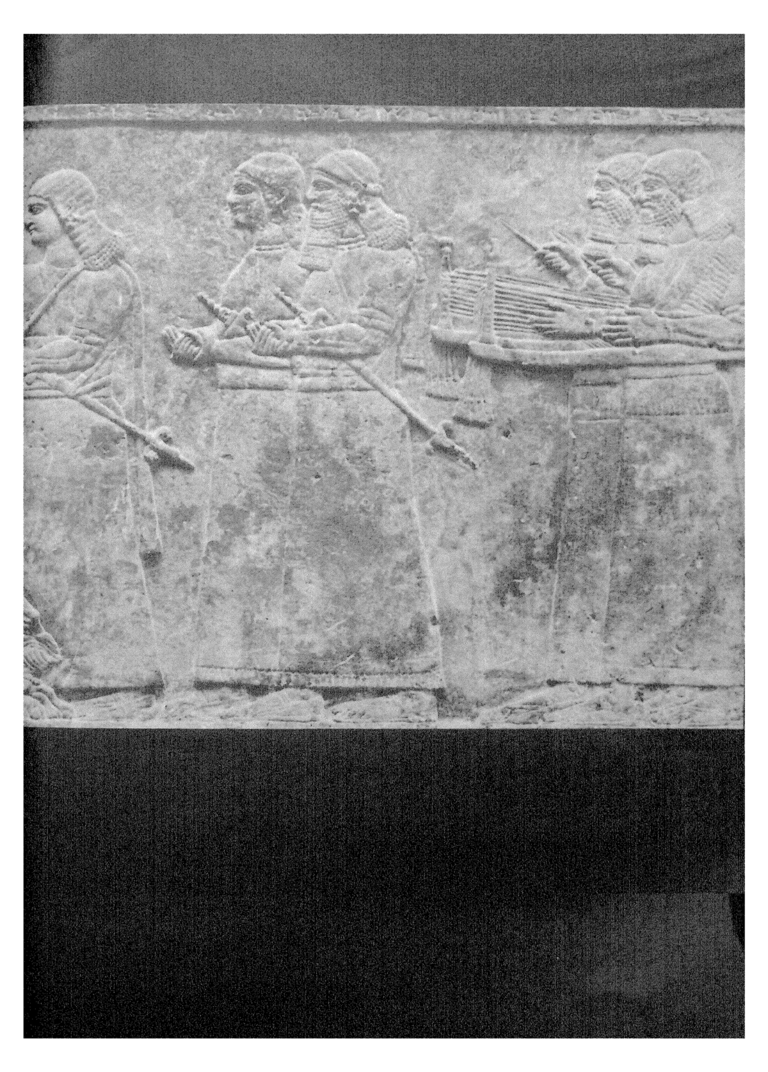


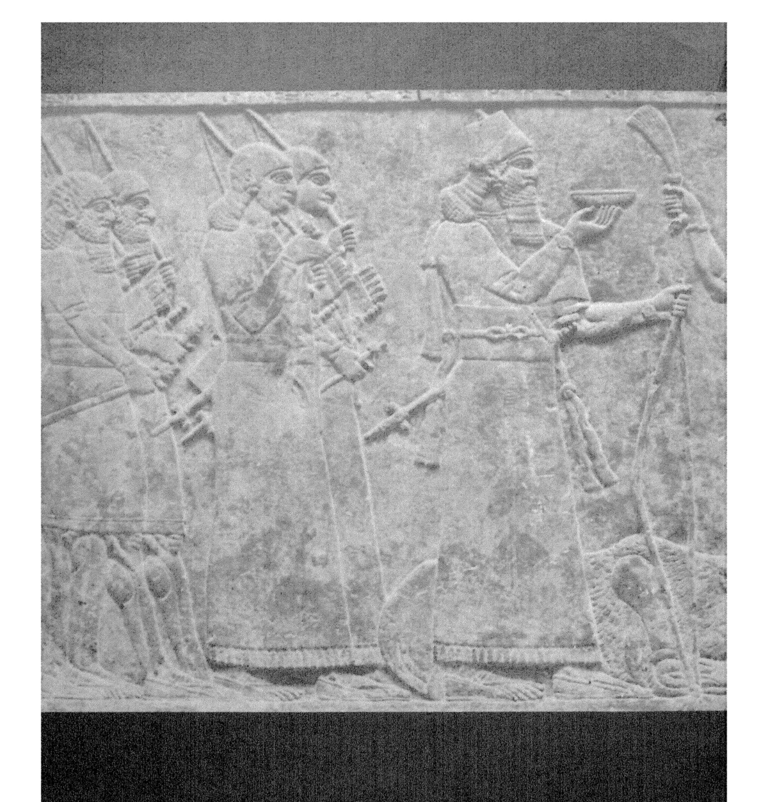
٣٧٢ فن أشوري : نقش خفيف البروز على جدران قصر أشور ناصر بال الثاني في نمرود تصور الملك على عربة في رحلة صيد .
« بإذن من المتحف البريطاني »



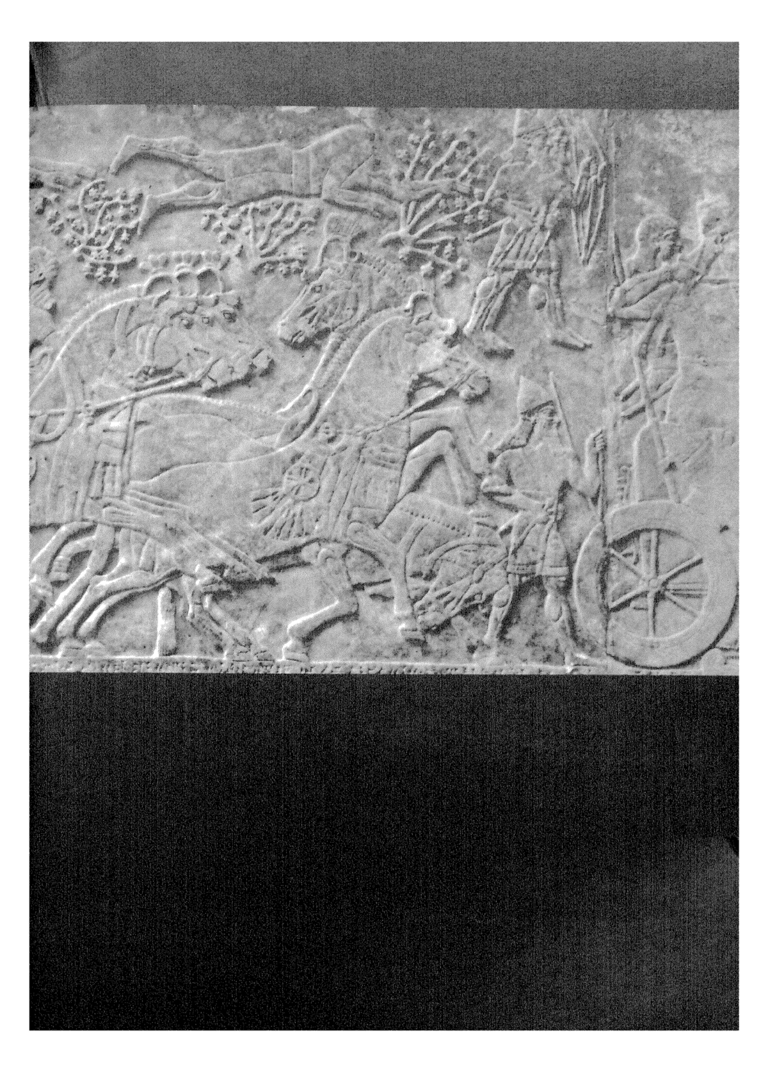


٣٧٣ فن أشوري : اشور ناصر بال يصطاد الأسود (من المرمر الجبسي) . نمرود ، القرن التاسع ق . م .
« باذن من المتحف البريطاني »



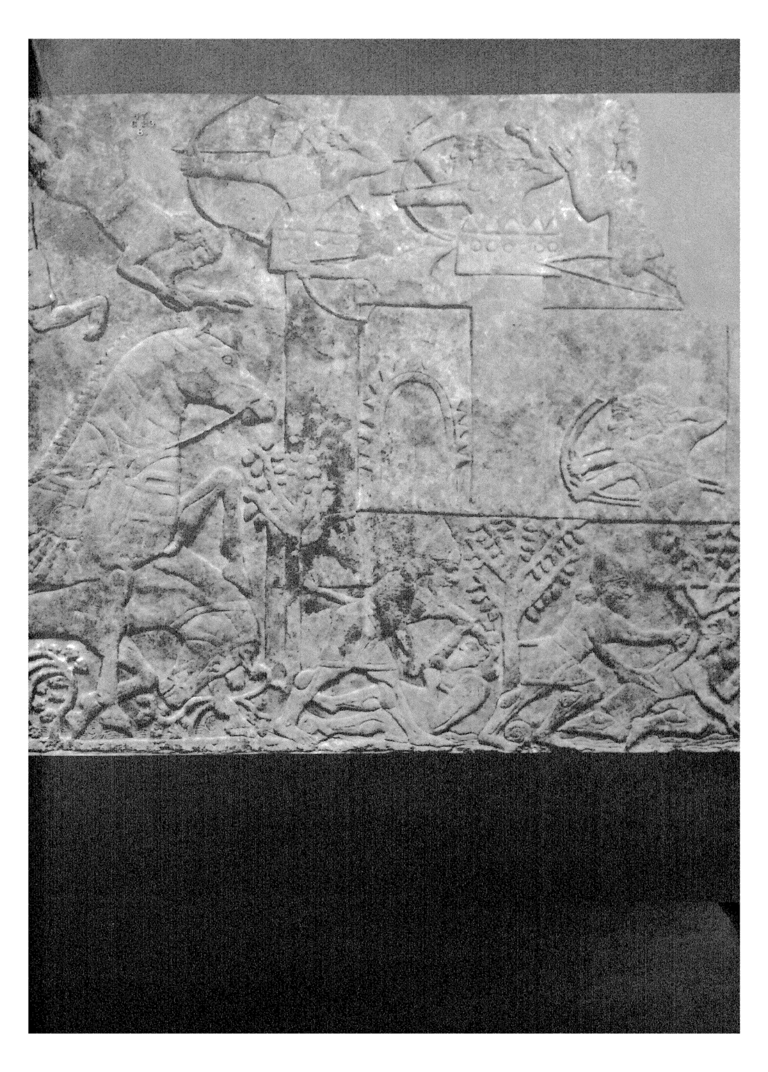


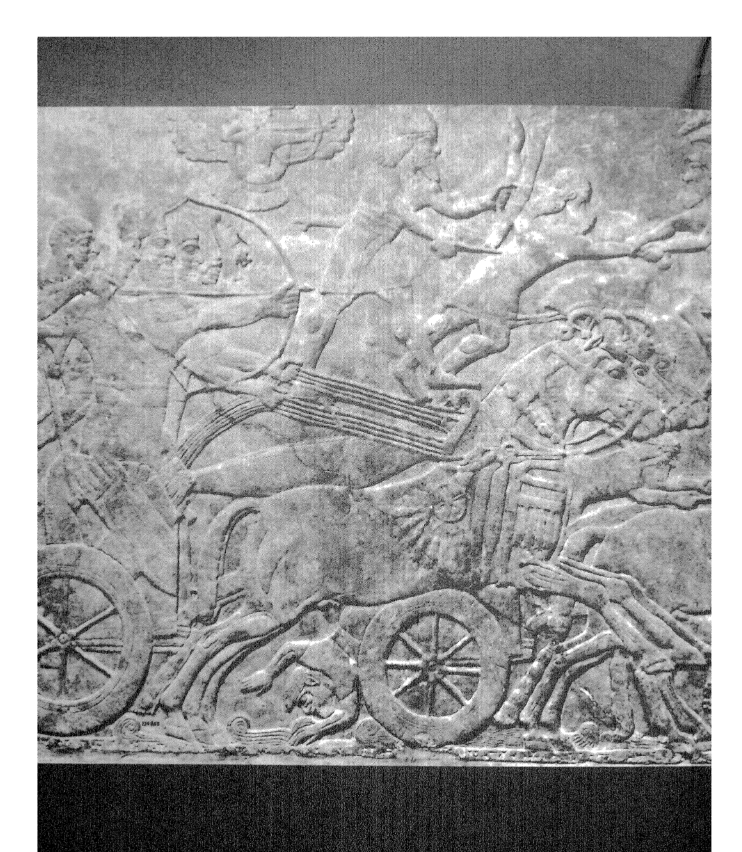
٣٧٤ فن أشوري : أشور ناصر بال وتحت قدميه أسد . القرن التاسع ق . م . من جدران القصر الملكي في نمرود .
« بإذن من المتحف البريطاني »



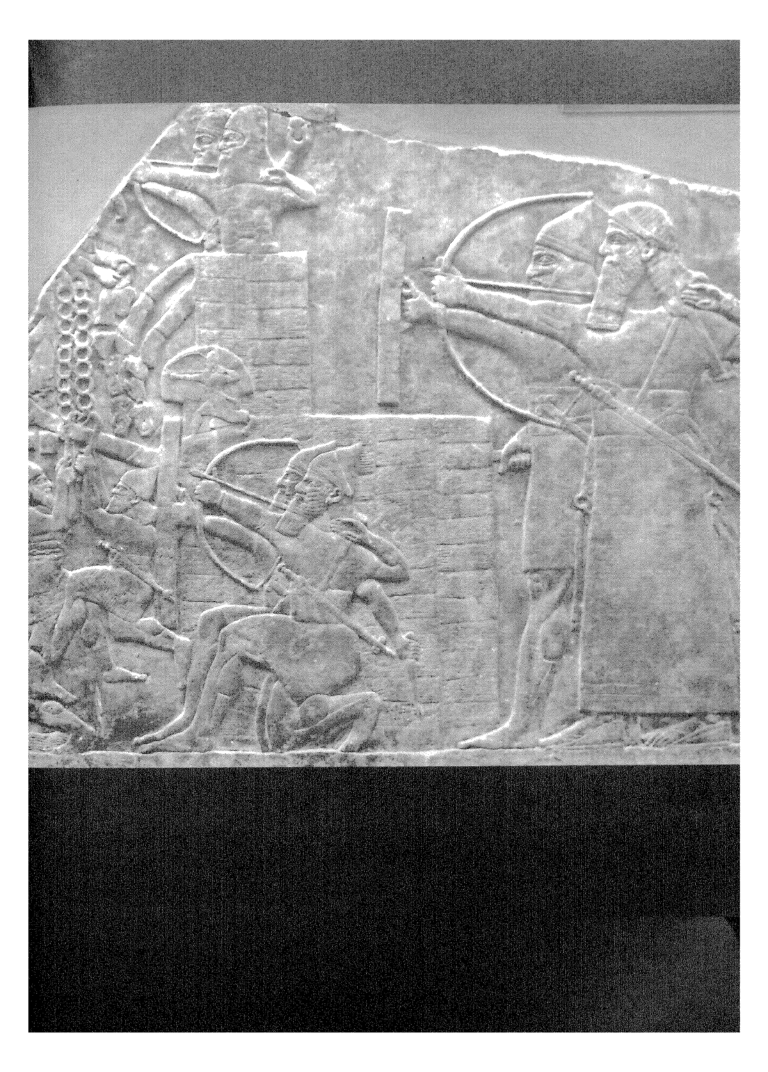


٣٧٥ فن أشوري : الملك يحاصر قلعة الأعداء . نقش على جدران قصر أشور ناصر بال في نمرود .
« بإذن من المتحف البريطاني »



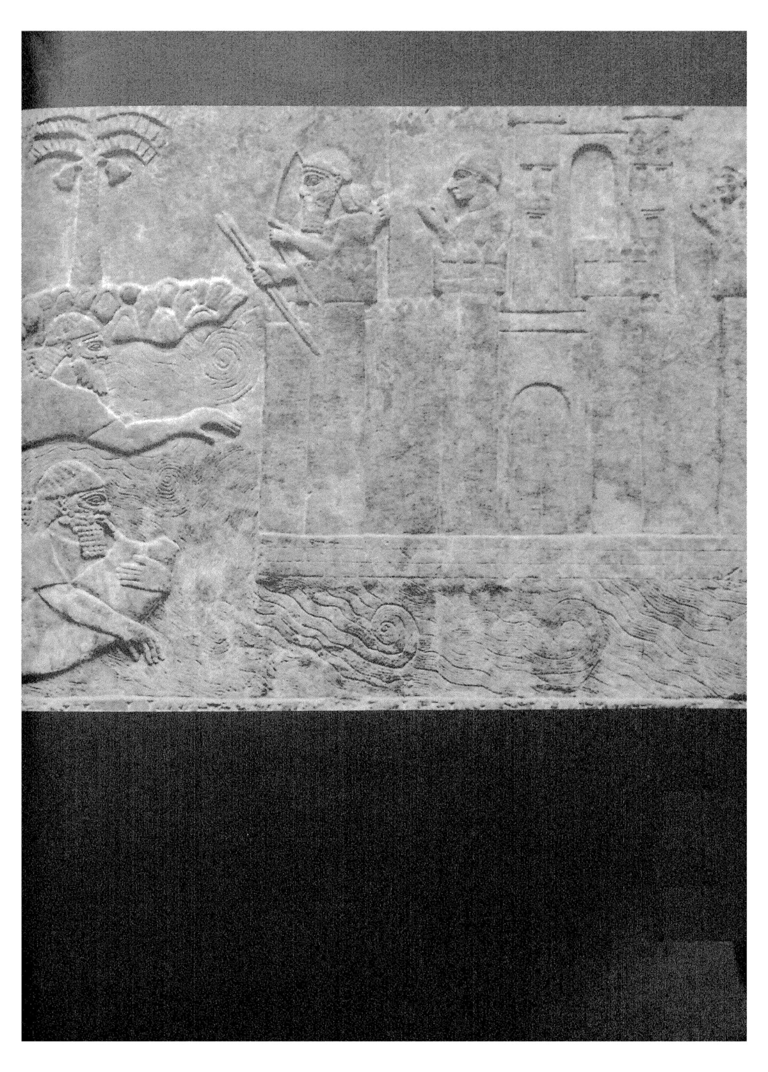


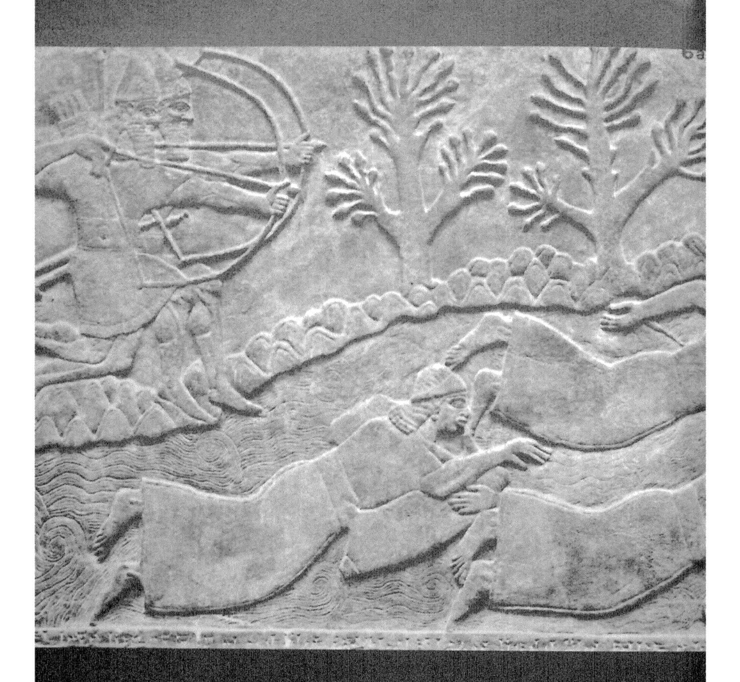
٣٧٦ فن أشوري : نقش على جدران قصر أشور ناصربال في نمرود .
« بإذن من المتحف البريطاني »





٣٧٧ فن أشوري : نقش على جدران قصر أشور ناصربال في نمرود.
« بإذن من المتحف البريطاني »

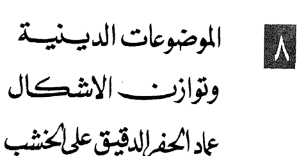




٣٧٨ فن أشوري : فرار الاعداء سباحة . من المرمر الجبسي .
القرن التاسع ق . م . نمرود
« بإذن من المتحف البريطاني »

إلا بالرجوع الى النصوص المكتوبة ، فنراهم جميعا في صور ضخمة مهيبة ليس ثمة فرق بين الواحدة والأخرى ، وكأن الطبيعة قد صبّتهم كلهم في قالب واحد ، وإنك لتنظر الى تماثيلهم فلا تجد ما تميز به تمثالا عن تمثال إلا الإسم المنقوش عليه . وقد اقتصروا في تصويرهم للملك على الجانب الرسمي من حياته ، أو خلال صيده وقنصه ، وهي تسليته المتعالية يتدرب فيها على الحرب ، أو خلال المعارك نفسها . فصوروا الملك أشور ناصربال جالسا في قصره ممسكا بالكأس بعد أن ملأها له وصيفه ، وهو واحد من كبار رجال القصر الذين قد يمسكون في أيديهم بمصير الملك ، فمن اليسير على الوصيف أن يدسّ له في شرابه ما يقضي به على حياته (لوحة ٣٧٩) .

وتحمل بعض النصب نقوشا بارزة ، يختص كل نقش فيها بحياة ملك وما يميزها من جلائل أعماله وأحداث عصره ، فنرى النصب الخاص بأشور ناصربال الثاني يصوره في صورة جانبية والتاج على رأسه والخنجر في منطقته والعصا الطويلة في يده اليمنى والدبوس الحربي في يده اليسرى ، والرموز الدينية السبع للآلهة سين وآشور وشماش وإنليل وكرات الآلهة السبعة « سيبيتي »[1] تحيط برأسه (لوحة ٣٨٠) . وعلى حين تتوسط صورة الملك النصف الأعلى للنصب يغطي نصفه الأسفل نص تاريخي طويل في مائة وخمسة وخمسين سطرا ، وهو النموذج الرسمي للنصب الملكي الذي غدا تقليدا متبعا لآماد طويلة دون أن تتناوله تغيرات ملموسة (لوحة ٣٨١ ، ٣٨٢) .



٨ الموضوعات الدينية وتوازن الاشكال عماد الحفر الدقيق على الخشب

ولقد تتناول الأختام في القرن التاسع وأول القرن الثامن أكثر ما تتناول الموضوعات الدينية ، وعنى فنانو أشور في نقوشهم أكثر ما عنوا بتوازن الأشكال ، فنراهم يصورون الشخص في وضعتين متقابلتين ، هذه من جانب وتلك من جانب آخر . وهكذا صوروه وهو يؤدي الشعائر أمام الشجرة المقدسة ، مرة عن يمينها وأخرى عن يسارها ، وليس ثمة خلاف بين الصورتين .

---

(١) يقابل سيبيتي بالعربية « سبعة » ، وهي كرات ترمز لسبعة آلهة تعرف بهذا الاسم .

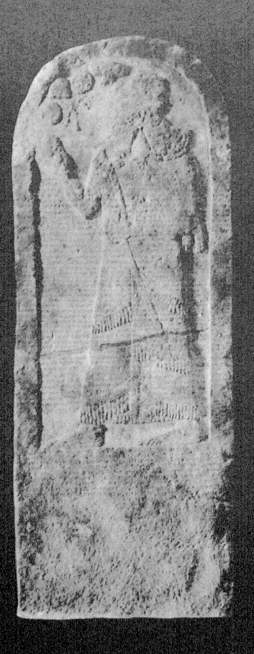


٣٧٩ فن أشوري : نمرود . أشور ناصر بال جالسا ممسكا بالكأس في حماية حارسين يقظين وكذلك في حماية الجان السماوية ذات الأجنحة والجسم الملفّق الذين يقومون بواجب التطهير . من المرمر الجبسي . القرن التاسع ق . م . « بإذن من المتحف البريطاني »



٣٨٠ . فن أشوري : نصب أشور ناصر بال الثاني (٨٧٩ ق . م) . نمرود
« بإذن من متحف الموصل »





٣٨١ فن أشورى : نصب أشور ناصر بال الثاني . من الحجر الجيرى . القرن التاسع ق . م . نمرود
« بإذن من المتحف البريطاني »

٣٨٢ فن أشورى : نصب شلمنصر الثالث . من الحجر الجيرى . القرن التاسع ق . م .
« باذن من المتحف البريطاني »



٣٨٣ فن أشوري : خاتم من القرن التاسع ق . م .

ويضم المتحف البريطاني مجموعة من أجمل أختام تلك الحقبة التي تميزت بمعالجة الموضوعات الدينية والأسطورية . وهذه النقوش وإن صورت رموزا قد يكون فهمها عصيا ، إلا أنها حفرت بدقة متناهية ، ويتضح فيها اهتمام الفنان بإبراز التفاصيل في مهارة . فنرى في الخاتم الأول (لوحة ٣٨٣) جنيّ بهيئة رجل ذي أربعة أجنحة ، يفصل بين ثورين مجنحين متنازعين ، وهو أحد الموضوعات المتخلفة عن مشاهد الحضارة السومرية وله علاقة بأحداث ملحمة جلجامش ، وجاء الحفر مجسما مع التشديد على العضلات بالأسلوب السائد في منحوتات القرن التاسع ق . م . وفي الخاتم الثاني (لوحة ٣٨٤) جنّيان متشابهان يحمل كل منهما ماعزا بيد وبالأخرى رمانات ، ولكل منهما أربعة أجنحة ، ولعلهما يمثلان الطقس الجميل أو النسيم العليل . وفي الخاتم شجرتان متشابهتان بأسلوب تقليدي مبسط ، تنبت كل منهما في إناء . والشجرة رمز للخصب في الطبيعة ، ولقد اعتاد الباحثون أن يطلقوا عليها إسم شجرة الحياة ، وإن كان الأوفق أن تسمى الشجرة الأشورية ، وهي تمثل الخصب والحياة التي يمنحها آشور الى الطبيعة ، وإن لم تمنح هي بذاتها الحياة .

أما الخاتم الثالث (لوحة ٣٨٥) فيصور بطلا يفرق بين ثورين مجنّحين متنازعين متشابهي الشكل . ووراء الثور الأيمن نرى كلبا مما يرجّح أن الشخص أو البطل يمثل نرجول إله الحرب عند الأشوريين ، وكان الكلب هو الحيوان الذي يلازمه .

وكثيرة تلك القطع من العاج المحفور ، الأشورية الخالصة ، التي كشف عنها أخيرا ، ومنها لوحة جميلة عثر عليها عام ١٩٥١ ، يظهر فيها الملك أشور ناصربال وقد ارتدى ثوبا طويلا محلى بالأهداب والأشرطة ، رافعا كأسا الى شفتيه بينما استرخت ذراعه اليسرى على امتداد جسمه ، قابضا بكفه على سكين مقوسة ذات أسنان قريبة الشبه بالمنجل (لوحة ٣٨٦) .

٣٨٤ فن أشوري : خاتم من القرن التاسع ق . م .
« بإذن من المتحف البريطاني »

٣٨٥ فن أشوري : خاتم من القرن التاسع ق . م .
« بإذن من المتحف البريطاني »

٣٨٦ فن أشوري : الملك أشور ناصر بال . من العاج . القرن التاسع ق . م
نمرود . « بإذن من متحف العراق ببغداد »





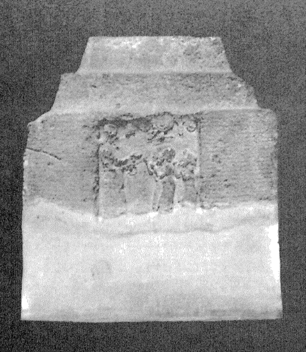


٩ حصن شلمنصر الثالث

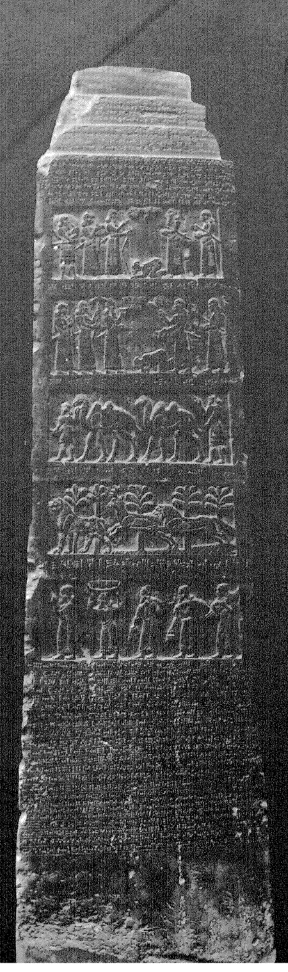
لم يكن شلمنصر الثالث قد غدا بعد فتيا حينما اعتلى العرش إثر وفاة أبيه ، غير أنه استطاع – بمساعدة « التورتان » قائد الجيش الذي خدمه في إخلاص وتفان خلال حروب لم تنقطع – المحافظة على سيادة دولة آشور بل والنهوض بها . فحوّل مدينة آشور ، تلك العاصمة الدينية القديمة لشعبه ، إلى حصن منيع محاط بالاستحكامات والأسوار الواقية والبوابات الضخمة مخلفا بذلك بصماته على المدينة ، وحرص حال تجديده للمعابد ووقايتها على احترام الأنماط التقليدية القديمة التي ابتدعها أسلافه . ولقد جمع الى براعته في القيادة العسكرية قدرة إدارية ممتازة ، فقاد الإمبراطورية بحكمة وبراعة . وبقيت لنا من عهده أطلال أحد المعابد الضخمة في آشور ، ثم تلك المسلة السوداء الشهيرة المحفوظة بالمتحف البريطاني ، والتي تصوره شامخا بينما يجثو جيحو الجبار بين يديه ملصقا جبهته بالأرض (لوحة ٣٨٧) .

ولا تزيد المسلة عن كونها طرازا من النصب تنتهي قمته بزقورة نقشت عليها انتصارات الملك . ويشير أحد نقوش المسلة الى أن ثمة ثائرا عربيا (كان اسمه جنديه) خرج على شلمنصر الثالث فلقي جزاءه ، ومن بعدها أخذت كلمة « أريبو » أي « عربي » تتردد وإن لم تعبر عن مدلول واضح .

وتعد هذه النصب والمسلات واللوحات بمثابة تاريخ ملكي مصور يسجل الجوانب المدنية والدينية ، وما هذه الزقورة التي في أعلى النصب غير شاهد على قيام الملك بأعماله تحت رعاية الآلهة التي تعد الغنائم والأسرى من نصيبها . ويرجع أقدمها الى عهد تجلات بلاصر الأول التي تصور الملك أمام الأسرى الذين يقدمون له فروض الطاعة والولاء بعد أن أخضعتهم له الآلهة (لوحة ٣٨٨) .



٣٨٨ فن أشورى : مسلة لم تكتمل لتجلات بلاصر الأول . من المرمر الجبسي القرن السابع ق . م . نينوى
« بأذن من المتحف البريطاني »



٣٨٧ فن أشورى : مسلة شلمنصر الثالث المعروفة باسم المسلة السوداء . من المرمر الأسود . القرن التاسع ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »

١٠ لوحات تكسية البوابات البرونزية في بلوات

وكشفت لنا حفائر مالووان الحديثة في « بلوات » عام ١٩٥٦ عن لوحات تكسية الباب البرونزية ، بحولياتها المصورة الطويلة ، (لوحة ٣٨٩ ، ٣٩٠) وعن مبنى في كالح سمي « إيكال ماشارتي » والذي قد يوصف بأنه كان حصنا ومستودع سلاح وقصرا ودار صناعة في آن واحد (لوحة ٣٩١ ، ٣٩٢) . كانت طبيعة شلمنصر طبيعة الجندي الواقعي ، فجاء قصره في كالح (مدينة نمرود) ومجموعة المباني الملحقة بها والمسماة « حصن شلمنصر » ، والتي أنشئت لتكون – وفق نص اكتشف في مدينة نينوى – معسكرا للجند والأسلحة والمعدات الحربية وحظيرة للعناية بالخيول والبغال ومخزنا لغنائم الحرب ، مبنى نفعيا أكثر منه تحفة فنية ، فهي على هيئة شبه المنحرف فوق مساحة من الأرض تبلغ ثلاثين هكتارا ، وتشتمل على ثلاثة أفنية ضخمة ، الراجح أنها أعدت للإستعراضات العسكرية ، وعلى مصانع صغيرة ومخازن ومسكن للحاكم وقاعة عرش فخمة . وشيد خارج أسوار مدينة نمرود قصر تكدست فيه غنائم الحرب وخاصة التحف المصنوعة من العاج .

ويزهو قصر الملك شلمنصر بلوحة جدارية تحتشد بالعناصر التقليدية من مراوح نخيلية ووريدات وجديلات زخرفية وثمار رمان ، وثيران متواجهة ، وماعز ترفع قرونها قرصا مجنحا ، وملوك في ثياب الاحتفالات ، غير أن تشكيل هذه العناصر التقليدية جاء مصحوبا بتحوير غير تقليدي يظهر فيه النزوع نحو تحاشي ترك الفراغات دون شغلها بالأشكال الزخرفية .

وقد استخدم الأشوريون وسائل زخرفية أخرى غير التصوير الجداري ، هي الصفائح الرقيقة من البرونز التي كانت تثبت بالمسامير على الأبواب . وتنقش عليها موضوعات تاريخية ، مثل « الأبواب البرونزية » في المبنى الذي أقامه شلمنصر الثالث وأشوربانيبال الثاني في تل بلوات[1] ويقع هذا المبنى بين نينوى ونمرود ، وقد اكتست بوابتان من بواباته المزدوجة بطبقة معدنية مثبتة بأشرطة ، تسايرها خطوط بارزة تتخللها المساميرالمثبتة في أماكنها . وتقع الزخارف التي حفرت ثم طرقت في صفين على جانبي المسامير بعد تثبيت الشرائط ، وهي تسجل الحملات العسكرية التي تمت حتى ٨٤٩ ق . م . والتي وصلت فيها الجيوش الأشورية إلى بلاد بابل جنوباً ، وأرمينيا شمالاً وإلى أنحاء سوريا حتى شواطىء فينيقيا . كما تناولت هذه الصفوف الموضوعات التقليدية ، كمواكب المحاربين أو دافعي الجزية ، وحصار القلاع وإحراق المدن المحتلة ، غير أنها حفلت بتفصيلات لم تعالجها لوحات النقش البارز .

ويصور أحد الشرائط ملكًا سوريًا مريضًا ، مستلقيًا على سرير فوق شرفة ، مستسلمًا أمام هجوم الرماة في المركبات الحربية ، وظهر تحت هذا الشريط موكب الأسرى السوريين (لوحة ٣٩٣) . ويصور شريط آخر ، ملك « صور » واقفاً على صخرة وسط البحر إلى جانب زوجته أو ابنته ، وهو يراقب المركبات والقوارب التي تحمل الجزية إلى الأشوريين (لوحة ٣٩٤) .

ويصور شريط ثالث الاستيلاء على قرقميش [أو كركميش] خلال حملة سوريا ، ومن تحته الملك سنجار ملك قرقميش وهو يقدم الجزية إلى الملك شلمنصر الذي وقف أمام خيمته ليستقبل البعثة القادمة بالهدايا ، ومن بينها إبنة الملك نفسها يهديها إرضاء لملك الأشوريين (لوحة ٣٩٥) .

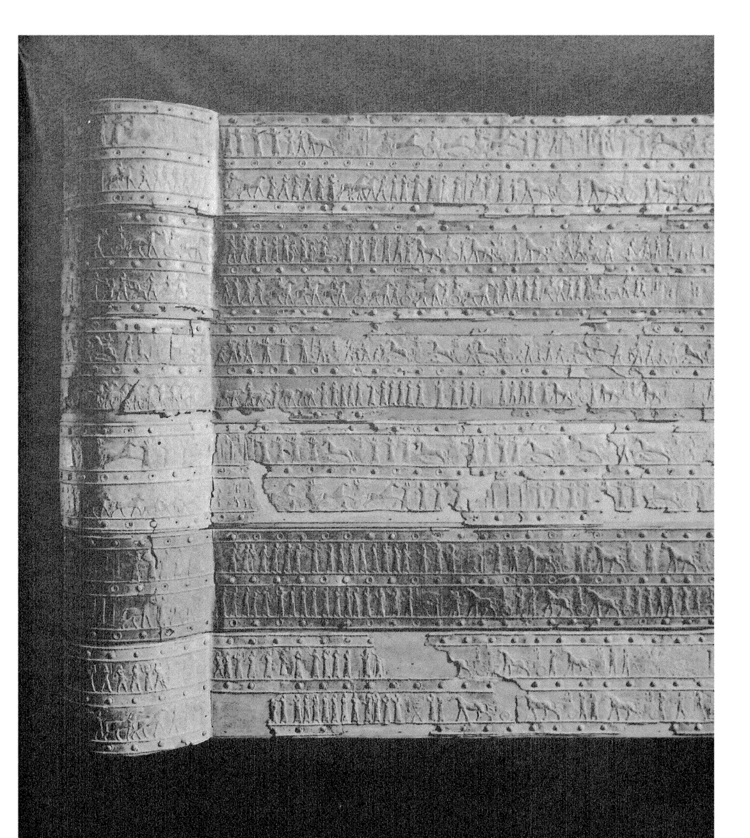
ويصور شريط آخر رماة السهام من الأشوريين يهاجمون دابيجوقرب حلب ، بينما نشهد في الشريط الذي يدنوه الملك يستمع إلى أخبار المعارك الحربية التي انتهت بالنصر مستقبلاً ملك حماه وقد جاءه مستسلماً بينما انتصبت الأسياخ تحمل جثث الأسرى[2] (لوحة ٣٩٦) .

ولم تنفرد بلوات بهذه الزخارف البرونزية ، فقد استخدم الأسلوب نفسه في معبد أداد بأشور وفي معبد نابو في خرصباد ، الذي سمي خطأ « الحريم » .

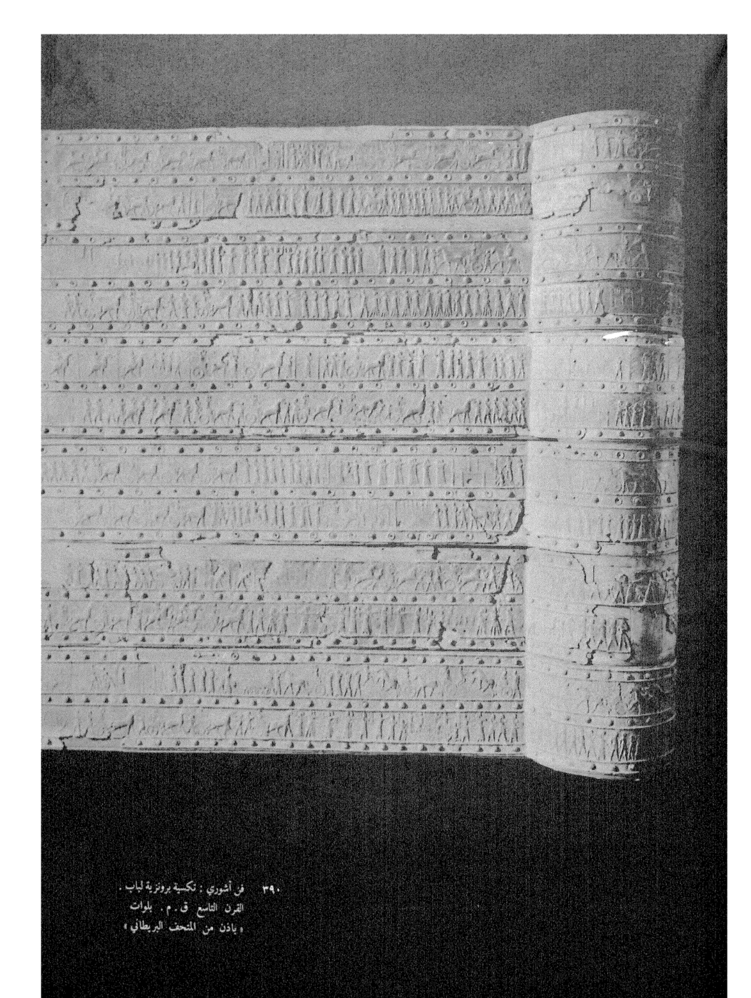
---

(١) كانت تسمى إمجور انليل (أو إمجوربل) ، وقد عثر على بوابتين من الألواح البرونزية المنقوشة في تل بلوات . وكل بوابة منهما من مصراعين أي انها مزدوجة . وإحدى البوابتين وجدها لبرد في منتصف القرن الماضي ، وهي معروضة بالمتحف البريطاني ، والثانية وجدها مالاوان وهي في المتحف العراقي .

(٢) لهذه اللوحات أهمية فريدة في التاريخ الحضاري . وقد قام المتحف البريطاني مؤخراً بترميمها وإعادة تركيبها .



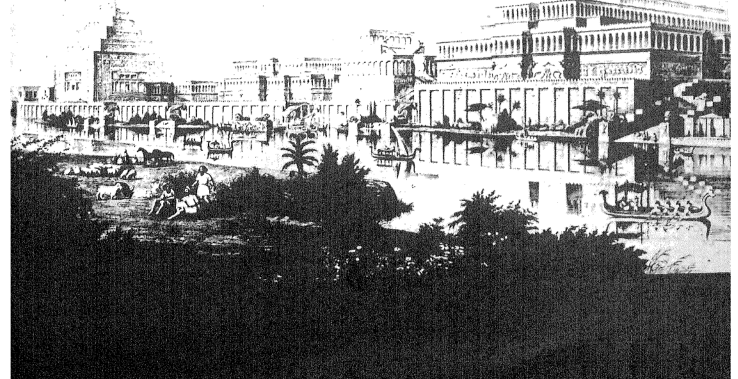
٣٨٩ فن أشوري : تكسية برونزية لباب.
القرن التاسع ق. م. بلوات
« باذن من المتحف البريطاني »



٣٩٠ فن آشوري : تكسية برونزية لباب .
القرن التاسع ق . م . بلوات
« بإذن من المتحف البريطاني »

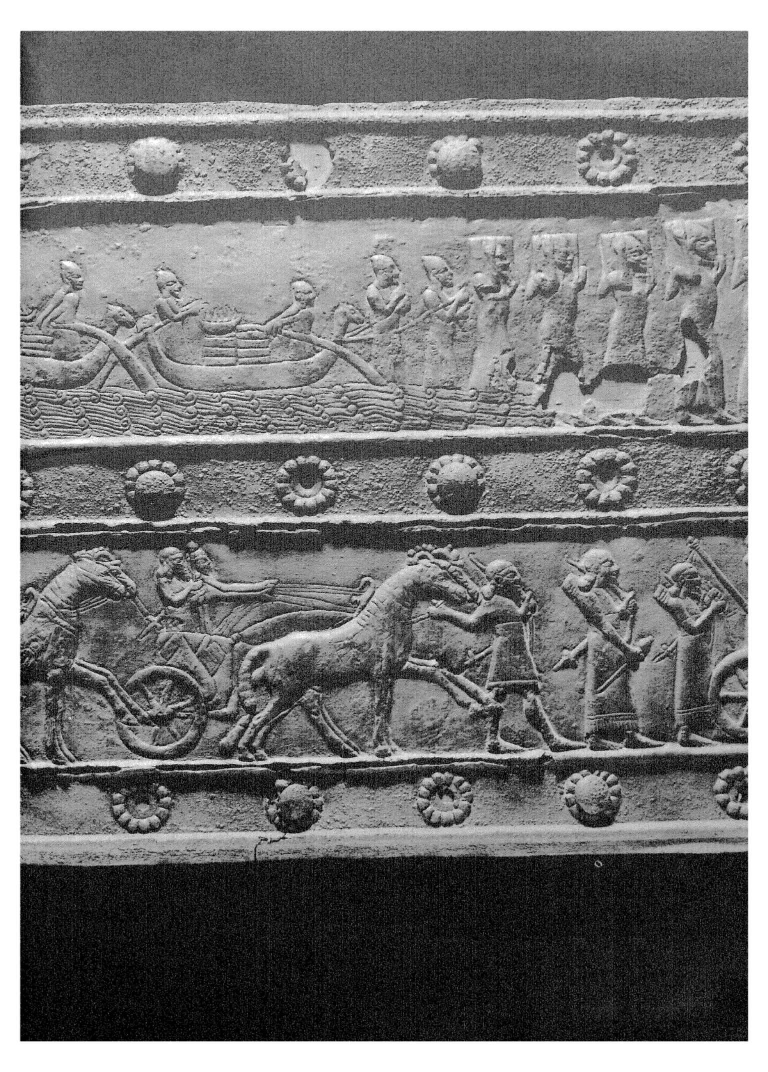
٣٩١ فن أشوري : مسقط أفقي لحصن شلمنصر في نمرود

٣٩٢ منظر تخيلي هنري لايارد لما كانت عليه مدينة نمرود العاصمة الأشورية الثالثة التي أسست كعاصمة في زمن الملك شلمنصر الأول ١٢٧٣ - ١٢٤٤ ق . م . وتوسعت في عهد الملك أشور ناصربال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م . عندما اتخذها عاصمة له في عام ٨٧٩ ق . م . ومن بعده ابنه شلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق . م) وتظهر في الصورة القصور وقلعة شلمنصر والزقورة .



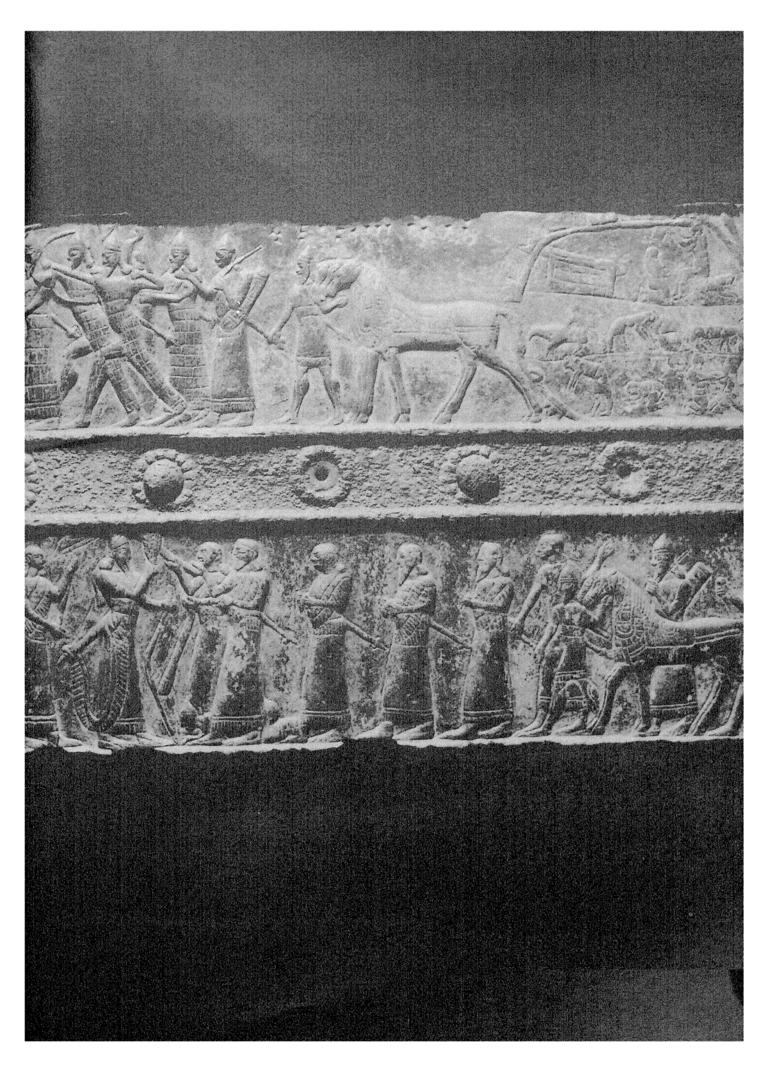


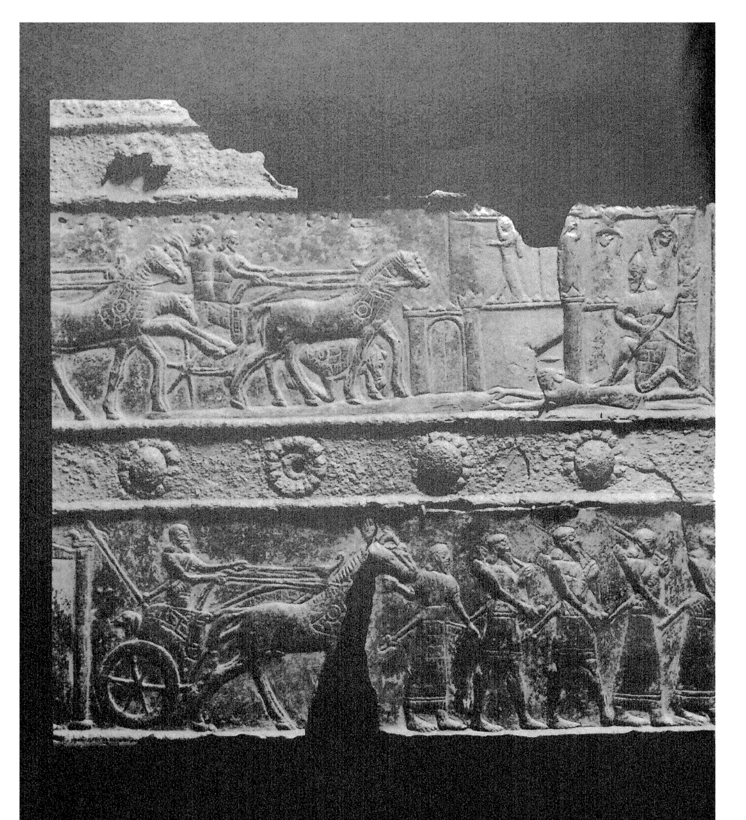
٣٩٣ فن أشوى : زخارف برونزية على باب شلمنصر الثالث
الصف العلوى : ملك حماة يستسلم للأشوريين وهو مستلق على فراش مرضه.
الصف السفلي : موكب الأسرى السوريين.
« بإذن من المتحف البريطاني »



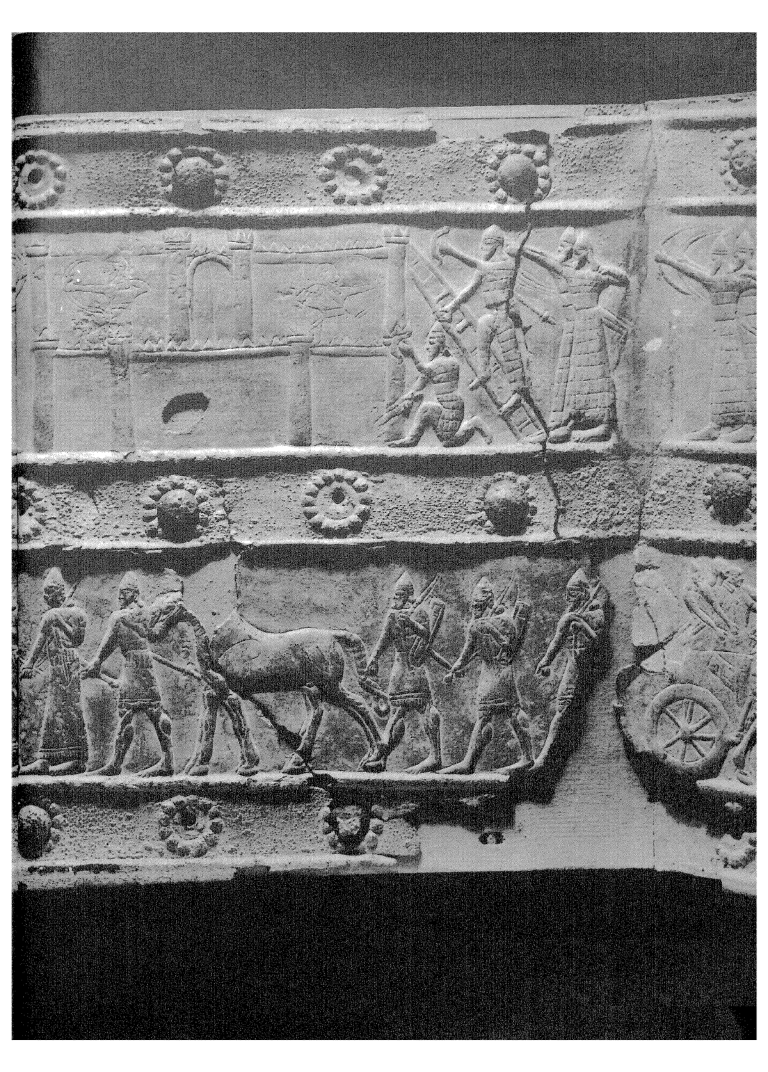


٣٩٤ فن أشوري : زخارف فوق باب شلمنصر الثالث . ملك صور واقفا الى جوار زوجته يرقب المركبات والمراكب التي تحمل جزية مدينة صور المقدمة الى الاشوريين خلال حملة فينيقية ٨٥٨ ق. م . « بإذن من المتحف البريطاني »





٣٩٥ فن أشوري : زخارف برونزية فوق باب شلمنصر الثالث
الصف العلوي : الاستيلاء على قرقميش في حملة سوريا
الصف السفلي : ملك قرقميش يقدم الجزية الى شلمنصر الذي
وقف يستقبل الهدايا ومن بينها ابنة الملك نفسها .
« بإذن من المتحف البريطاني »



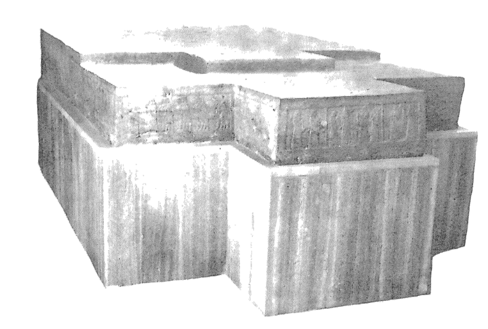


٣٩٦ فن أشوري : زخارف برونزية على باب شلمنصر

الصف العلوي : رماة السهام يهاجمون دابيجو بسوريا على مقربة من حلب

الصف السفلي : الملك شلمنصر يستقبل ملك حماة وقد جاء مستسلما بينما انتصبت الأسياخ تحمل جثث القتلى . « بإذن من المتحف البريطاني »

١١ منصّة شلمنصّر الحجريّة



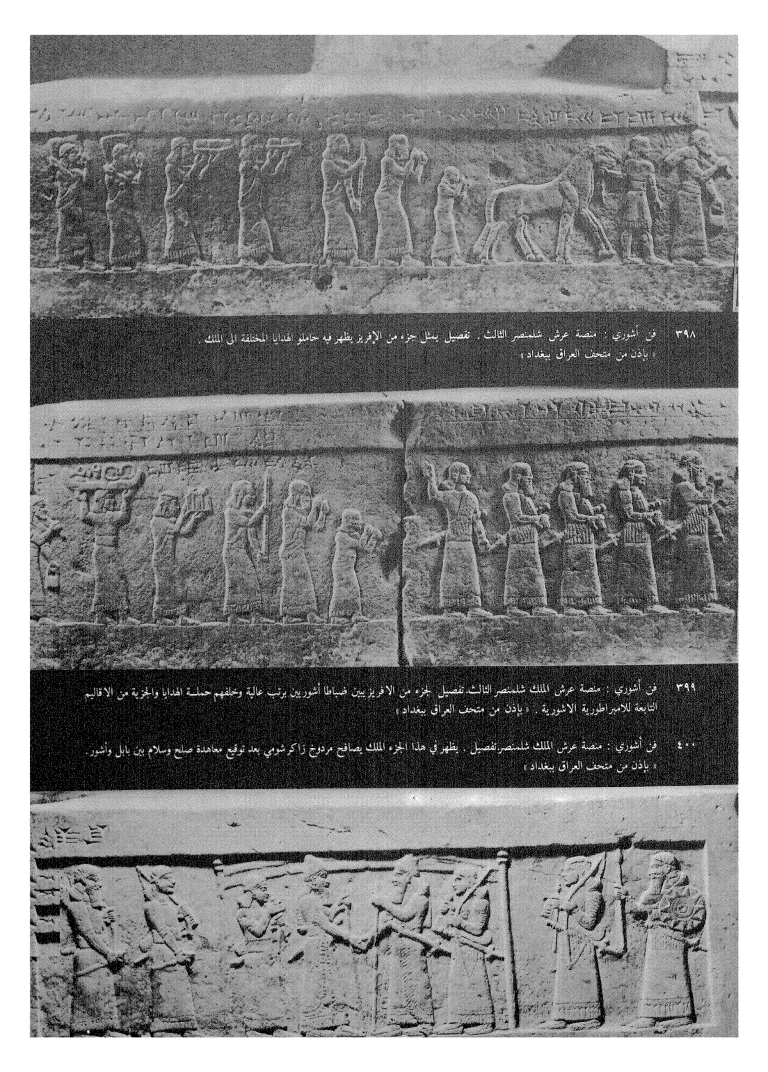
٣٩٧ فن أشوري : منصة عرش شلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٢٤ ق . م .) من حجر الحلان الأصفر ، كشف عنها في حصن شلمنصر في نمرود وهي منقوشة بكتابة مسمارية رمزية بالنحت البارز بثلاثة مشاهد اثنان منهما يمثلان وفودا من مختلف انحـاء الامبراطورية الأشوريـة يتقدمون بالهدايا الى الملك ، أما الثالث وهو الذي على مقدمة المنصة فيشاهد فيها شلمنصر يصافح ملك بابل مردوخ ـ زاكر ـ شومي . « باذن من متحف العراق ببغداد »

كذلك نجد على منصة عرش شلمنصر الثالث الحجرية عدة شرائط تفوق دقتها دقة لوحات بلـوات وتعد نموذجاً لفن البلاط ، وقد نقشت بطريقة النمنمة التي نقشت على غرارها لوحات مكبرة بعد مائة عام خلال عصر سرجون ، وتصور مواكب دافعي الجزية يقدمون للملك ثمن تبعيتهم ، وفيهم الكلدانيون التابعون لموشالم مردوك في ناحية ، و « كلبا روندا » ملك بلاد أونكي في الناحية الأخرى ، والحمالون بسبائك الذهب والفضة والقصدير والبرونز وقطع العاج والأبنوس وجلود الحيوانات ، وبعض السيّاس يقودون الجياد (لوحة ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩) .

ويصور منظر آخر في المنصة ، الملك شلمنصر يستقبل تابعه الكلداني مردوك زاكير شومي الذي أعاده الملك إلى عرش آبائه ، وهما يتبادلان التحية بهز اليد اليمنى[1] كما نفعل اليوم ، ويتعاهدان على الصداقة أمام أنظار الجميع ، (لوحة ٤٠٠) . ويمثل هذا المشهد بداية التقليد الذي لا يزال متبعاً إلى يومنا هذا بدعوة الصحفيين لتسجيل لحظات عقد المعاهدات بين رؤساء الـدول ، كما أنه يسجل حدثاً هاماً في التاريخ الأشوري ، هو الاهتمام بضمان أمن وسلامة الجبهة الجنوبية في الوقت الذي كانت فيه الحدود الغربية مهددة بخطر كبير .

---

(١) هذه أقدم دليل على التحية بهزّ الأيدي



٣٩٨ فن أشوري : منصة عرش شلمنصر الثالث . تفصيل يمثل جزء من الإفريز يظهر فيه حاملو الهدايا المختلفة الى الملك .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٣٩٩ فن أشوري : منصة عرش الملك شلمنصر الثالث. تفصيل لجزء من الافريزيين ضباطا أشوريين برتب عالية وخلفهم حملـة الهدايا والجزية من الاقاليم التابعة للامبراطورية الاشورية . « بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٠٠ فن أشوري : منصة عرش الملك شلمنصر.تفصيل . يظهر في هذا الجزء الملك يصافح مردوخ زاكرشومي بعد توقيع معاهدة صلح وسلام بين بابل وأشور.
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٢

النحت المجسّم



٤٠١ فن أشورى : الملك شلمنصر الثالث . من البازلت . القرن التاسع ق . م . أشور
« باذن من المتحف البريطاني »

ولم يتبق من بين التماثيل التي نحتها الأشوريون لملوكهم غير القليل ، من ذلك تماثيل شلمنصر الثالث حيث نراه في إحداها جالساً على مكعب حجري وقد سقط رأس التمثال (لوحة ٤٠١) ، ونراه في تمثال آخر له (لوحة ٤٠٢) – في متحف استنبول – واقفاً . وقد كشف عن تمثالين له قرب سفح تل نمرود عام ١٩٥٢ يؤكد النص المنقوش على أحدهما أنه لشلمنصر الثالث ، فهو يحكي قصة المعارك والحملات التي قادها بنفسه فيما بين عاميه الواحد والعشرين والرابع والعشرين . ويصوره هذا التمثال واقفاً مرتدياً التاج الإلهي الأسطواني الشكل مضموم اليدين في ثوب هين غير أنه مزدان بأهداب طويلة ، (لوحة ٤٠٣) ، وقد تدلى شعره الغزير مغطياً قفاه وصفّف لحيته المجعدة ، ويمثل الثاني الملك عاري الرأس خاشعاً يتعبد لربّه الإله أداد ، وكان هذا التمثال قد تحطم في العصور الماضية ثم نقل إلى مدينة نمرود لإصلاحه (لوحة ٤٠٤) .



٤٠٢ فن أشورى : الملك شلمنصر الثالث . من البازلت . القرن التاسع ق م .
« باذن من متحف استنبول »

٤٠٣ فن أشورى : الملك شلمنصر الثالث
« باذن من متحف العراق ببغداد »

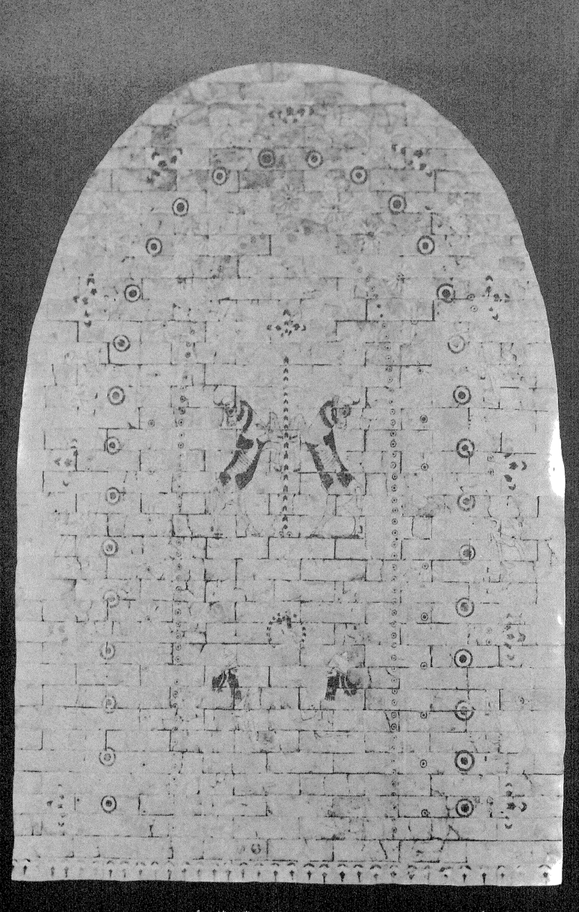


١٣ استخدام الآجر المزجّج



٤٠٤ فـن أشوري : الملك شلمنصر الثالث . نمرود « بإذن من متحف العراق ببغداد »

وقد استخدم فنانو العراق الطين المحروق منذ الألف الثاني قبل الميلاد عنصراً هاماً في الزخرفة ، فصبوا قوالب من الآجر مقوسة من أحد جوانبها تقوساً تتفاوت درجة بروزه ، وجعلوا منه كساء خارجيا للجدران يشكلون منه تكوينات جميلة يصورون عليه الأرباب – أو الربات – حاملي الوعاء المتدفق ، والإله – الثور بجانب النخلة ، والربة ننخرساج. ولقد تميز النقش البارز بألوانه الحية في عصر الأشوريين وذلك لبراعة تقنية الطلاء بالميناء . واستخدمت الألوان المتعددة أيضاً في تمييز الطوابق المختلفة في الزقورات . وبالإضافة إلى الزخارف فوق قوالب الطوب البارزة النقوش المزججة وغير المزججة ، كانت هناك زخارف أخرى من ألوان الميناء وحدها فوق قوالب آجر مستوية السطح . ومن أجمل قطع الآجر المزجج تلك اللوحة التي تتألف من ثلاثمائة آجرة مطلية بألوان زاهية مختلفة ، عثر عليها في حصن الملك شلمنصر الثالث (٨٥٨ – ٨٢٤ ق . م .) بنمرود . وعلى تلك اللوحة مشهد يتألف من صورتين متقابلتين للملك شلمنصر وهو يتعبد أمام الإله آشور الذي تعلوه الشجرة المقدسة – شجرة الحياة – بين عجلين قافزين . ويحيط بالمنظر إطار من زخارف معمارية من رمان وزهور وسعفات نخيل تتخللها صور ماعز ، وتكمل هذا اللوح زخرفة على هيئة قوس (لوحة ٤٠٥) .



٤٠٥ فن أشوري : لوح مزجج وجد في قلعة الملك شلمنصر الثالث . القرن التاسع ق . م . « بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٤ العـاجيّـات

واستخدم النحاتون العاج لينقشوا عليه زخارف لتزيين كراسي العرش والأثاث ، مثال ذلك ظهر مقعد محلي بالوريدات والحلزونيات (لوحة ٤٠٦) ، وواجهة سرير تتألف من إثني عشرة حشوة زخرفية تمثل المحاربين وأشجارًا مقدسة (لوحة ٤٠٧) ، وقد زين سرير آخر بلوحة تجمع بين أربعة شخوص يحمل كل منهم السطل الشعائري في يسراه ، وفي يده اليمنى زهرة اللوتس يحيط بها من الجانبين وحدتان زخرفيتان نباتيتان (لوحة ٤٠٨) .

وتحدثنا التوراة عن « المنزل العاجي » في السامرة بفلسطين ، وهذا يعني أن استخدام العاج كان على نطاق واسع ، ولكنها لم تشر إلى استخدامه في الزخرفة المعمارية[1] . غير إنا نعرف أن قطع العاج المنمقة قد استخدمت في كسوة الأبواب حيث لا تشغل اللوحات مساحات كبيرة ، يثبتونها بمادة لاصقة أو بألسنة تنفذ في حشوة الباب أو في إطاره الخارجي ، وقد ثقبوا اللسان أحياناً لكي يدخلوا فيه وتدا . ويجدر بنا أن نضيف أيضاً أنهم نحتوا أحياناً تماثيل كاملة مستقلة من كتل العاج ، بقيت على الزمن نماذج عديدة منها تخلفت عن نمرود .

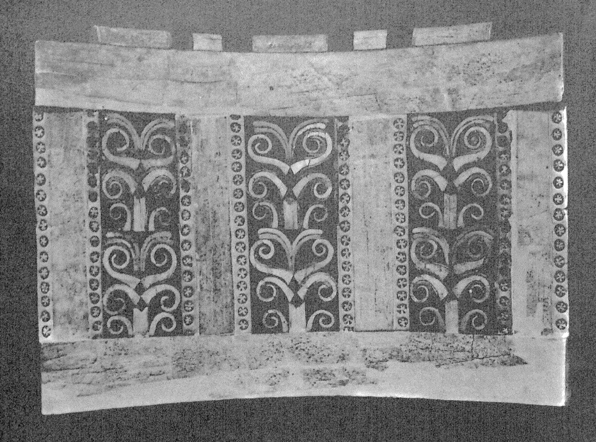
أما الأدوات المستخدمة في تشكيل العاج ، فمن السهل التعرف عليها من آثارها على القطع نفسها ، وهي الأزاميل والمناشير والمثاقب . وكان الصقل يتم دون مبارد ولكن بالدلك بالرمل .

وتعد القطع التي وجدت في حصن شلمنصر أكبر مجموعة كشف عنها في موقع أثري في الشرق ، كما يعد ترتيبها وتحديد مصادرها من أشق المهام. فقد ثبت أن نمرود كانت فيها محارف مختلفة عمل فيها سوريون وسوريون شماليون وفينيقيون وأشوريون ، وقد يكون من بينهم مصريون أيضاً لأن بعض القطع منحوتة بدقة وبوحي مصري خالص (لوحة ٤٠٩ ، ٤١٠) .

وثمة لوحة تصور جنيا مجنحاً تحف به أغصان وأشجار اللوتس ، والأسد المجنح وله رأس صقر شبيه برأس حورس « حور» يعلوه تاجا الوجه القبلي والبحري (لوحة ٤١١) .

---

(١) « وعمل الملك كرسيا عظيما من عاج وغشّاه بذهب وللكرسي ست درجات ، وللكرسي موطىء من ذهب كلها متصلة ، ويدان من هنا ومن هناك ، ولم يعمل مثله في جميع الممالك » (أخبار الأيام الثاني ٩ – ١٧ : ١٩) .



٤٠٦ فن أشوري : ظهر مقعد أو سرير : وريدات وحلزونيات . من العاج . القرن الثامن ق . م . « بإذن من متحف متروبوليتان للفنون »

٤٠٧ فن أشوري : حصن شلمنصر بنمرود . قطعة عاجية كانت تزين واجهة سرير وتتألف من اثني عشرة حشوة زخرفية تمثل محاربين واشجار مقدسة « بإذن من متحف العراق ببغداد »





٤٠٨ فن أشوري : حلية سرير : مراوح لنخلية وأربع شخوص تحت القرص المجنح من العاج . القرن الثامن ق . م .
« بإذن من المتحف البريطاني »

وهناك قطعة أخرى رائعة يبدو أنها حلية لجواد يظهر فيها بو هول مجنح في وضعة جانبية قابعاً على قائمتيه الخلفيتين ، وعلى رأسه قرص يتحوّاه صلّ ، وقد زين مقبض اللوحة بزهرة لوتس تحمل خاتماً تعلوه ريشتا نعام ، وكتبت داخل الخاتم كلمة جانن أو جيجانن (لوحة ٤١٢) .

أما المجموعة التي تثير الدهشة حقاً فيحتمل أن تكون من شمالي سوريا أو من جنوب تركيا ، وذلك لمشابهتها للوحات من النقش البارز كشف عنها في زنجرلي وقرقميش ومنها لوحات مستطيلة من العاج[١] عليها نقش خفيف البروز يصور عدداً من الرجال والنساء ، لا نعرف إن كانوا ملوكاً وملكات أو آلهة وربات ، فهم لا يضعون تيجاناً ذات قرون ، كما يبدو الرجال واقفين ملتحين غزير شعر رؤوسهم ، يرتدون ثياباً طويلة

(١) مساحتها ١٠ سم × ٢٥ سم

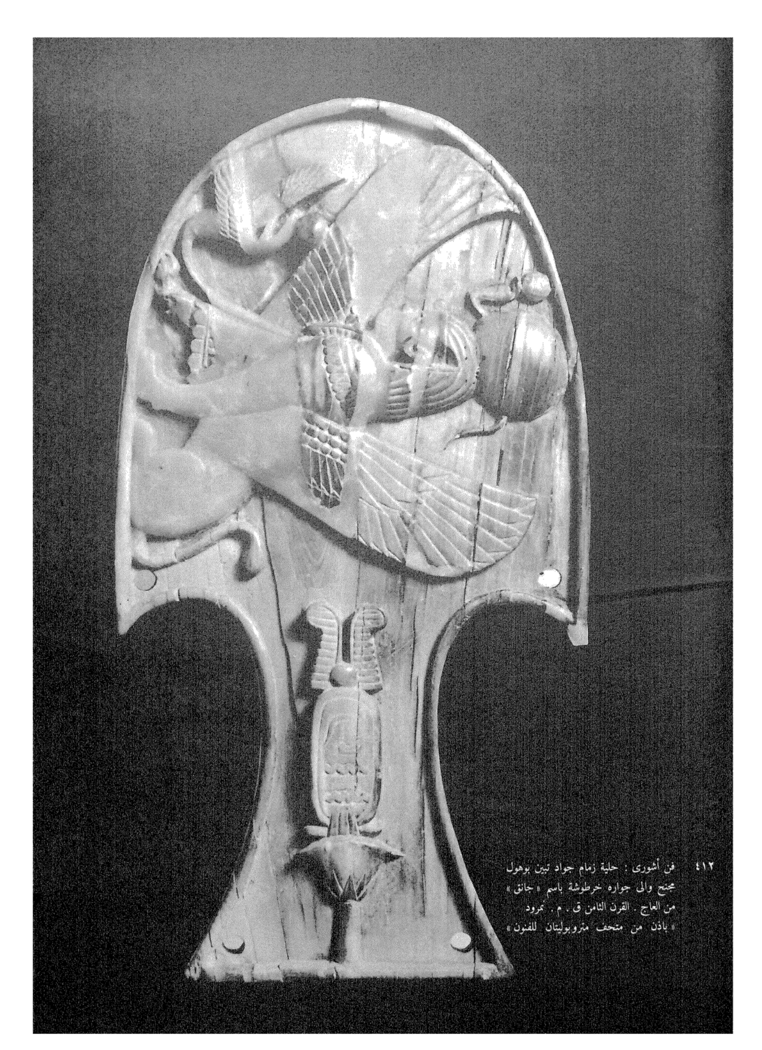




٤١١ فن أشوري : أسد مجنح له رأس صقر شبيه برأس حورس يضع التاج المزدوج من العاج . نمرود .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

من الراجح أنها من الصوف ، شُدّت بأحزمة وانحسرت عن أحد الساقين فبدا خلفها رداء داخلي يصل إلى الركبة . بينما جلست أكثر السيدات في وضعات مختلفة يمد بعضهن أيديهن لتمسك واحدة منهن بيسراها زهرة لوتس وباليمنى دائرة ، وقد أظل المنظر قرص مجنح . وهناك أيضاً لوح يمثل جنيا مجنحاً أو بطلاً إلهيا على رأسه تاج يغمد سيفاً طويلاً في رأس وحش ، لعله النموذج الأصلي للقديس چورج « مار جرجس » وهو يصرع التنين (لوحة ٤١٣ ، ٤١٤) .

وتتميز المجموعة الثانية التي كشف عنها في نمرود بتكوينات أشد تعقيداً ، وهي تعالج الموضوعات السابقة نفسها بطريقة مختلفة ، كما تتطرق إلى غيرها مثل المخلوقات الإلهية وهي تربط نبات البردي (لوحة ٤١٥) ، أو البقرة التي ترضع عجلها في حديقة زهور ، ويلفت النظر انحناءة الرأس الدالة على إصرار البقرة على التطلع إلى وليدها بينا ترضعه ، وهي شديدة الشبه ببعض لوحات جاءت على الأرجح من دمشق (لوحة ٤١٦) ، أو لوحة المرأة الجالسة على العرش يعلو راسها القرص المجنح (لوحة ٤١٧) .



٤١٢ فن أشورى : حلية زمام جواد تبين بوهول مجنح والى جواره خرطوشة باسم « جانق » من العاج . القرن الثامن ق . م . نمرود « باذن من متحف متروبوليتان للفنون »

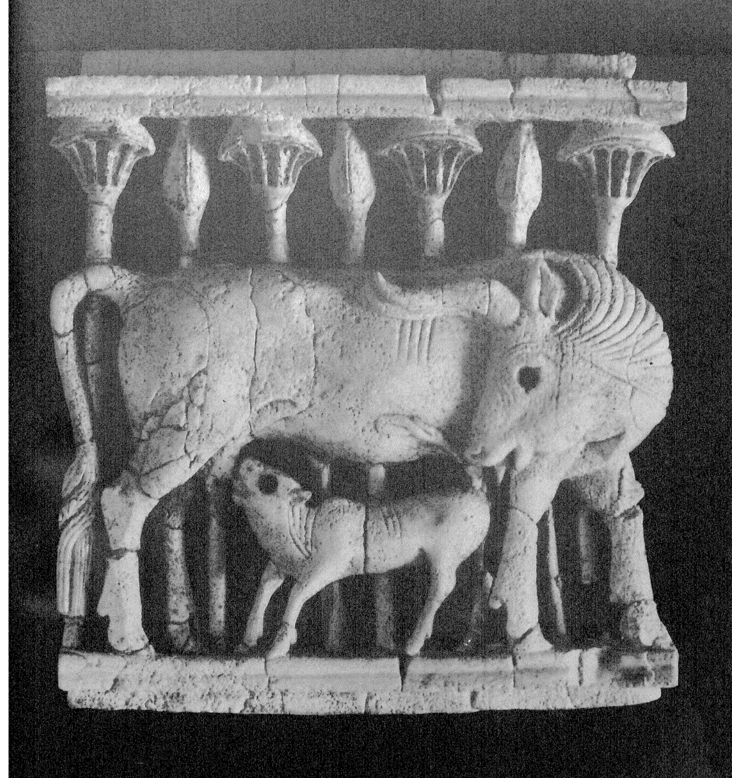


٤١٣ فن أشوري : حصن شلمنصر : بطل الهي يصرع وحشا وكأنه مارجرجس يصرع التنين . من العاج . القرن الثامن ق . م . نمرود « بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا »

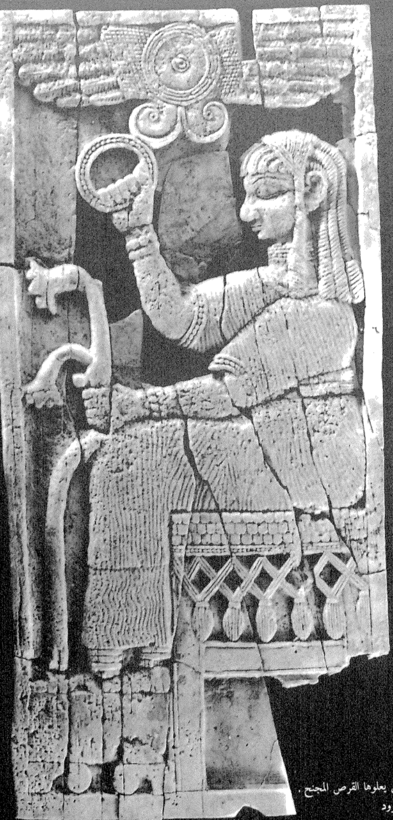


٤١٤ فن أشورى : بطل الهى يصرع وحشا وكأنه مار جرجس يصرع التنين . القرن الثامن ق . م . نمرود « باذن من متحف متروبوليتان للفنون »

٤١٥ فن أشورى : لوح من العاج يمثل محاربا بملابس الاحتفال قابضا بيده على أغصان أزهار البردى . عثر عليه في حصن شلمنصر الثالث في مدينة نمرود .
« باذن من متحف العراق ببغداد »



٤١٦ فن أشوري : لوح مخرم من العاج يمثل بقرة ترضع عجلها في حديقة زهور، عثر عليه في حصن شلمنصر. نمرود
«بإذن من متحف العراق ببغداد»



٤١٧ فن أشورى : امرأة جالسة على عرش يعلوها القرص المجنح .
من العاج . القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من متحف العراق ببغداد »

١٥ عهد التورتان شمش إيلو

(٧٨٠ - ٧٥٢ق.م.)

التصوير الجدارى

من المعروف أن تطور الفن في الشرق القديم كان مواكباً للملكيات ازدهاراً وإنهياراً ، غير أن التاريخ يسوق لنا مثالاً يناقض هذا الاستنتاج ، نشهده في فترة حكم الملوك الثلاثة الضعاف : شلمنصر الرابع وأشور دان الثاني وأشور نيراري الخامس (٧٨١ – ٧٤٦ ق . م .) حين تولى التورتان الأعظم شمش إيلو من تل پرسيب إدارة شؤون الامبراطورية لحسابهم ، وكذلك خلال العقود التي سبقت انتصار البابليين على آشور تحت حكم ابن شلمنصر الثالث شمش أداد الخامس وحفيده أداد نيراري الثالث . وتتجلى لنا خلال هذه الحقبة كيف استطاع شعب يجتاز مرحلة الاضمحلال السياسي التي تتضاءل فيها الموارد ، أن يبتكر شكلاً فنياً يعبر عن روحه أجمل تعبير . فقد زينت الجدران المتداعية لأطلال القصر في تل أحمر (تل پرسيب) – التي اكتشفها تورو دانجان – بلوحات جدارية مصورة أشورية ما زال بعضها باقياً . ولقد بُعثت هذه التصاوير الجدارية إلى الحياة من جديد بعد أن نشر المصور كاڤرو صوراً منسوخة لها . ولم يبق على مر الزمن منها إلا بقايا صغيرة ، وتستحيل دراسة هذه اللوحات المحفوظة بمتحف اللوڤر إلا عن طريق نسخة كاڤرو العصرية ، كما لا نعرف على وجه اليقين ما إذا كانت هذه النسخة قد حاكت الألوان القديمة بدقة تامة أم لا ، غير أن هناك أمرين يمكن القطع بصحتهما ، هما الرسم نفسه وتكوين المشاهد . ولا تكمن الأهمية التاريخية الخاصة لهذا القصر الإقليمي في عمارته التي جاءت على غرار قصور أخرى عظيمة لملوك عظام منذ القرن التاسع حتى السابع ، بقدر ما تكمن في تصاويرها الجدارية التي تلقي ضوءا على فترة شديدة الغموض من تاريخ الفن الأشوري ، وبخاصة التصوير الجداري في العهد الأشوري اللاحق . ويشيد تورو دانجان في حماسة بارتفاع مستوى الرّسامة[1] في هذه التصاوير ، وكفاءة تكوين المشاهد . وهاتان السمتان هما اللتان وهبتا التصوير الجداري في العهد الأشوري اللاحق مكانة توازي مكانة لوحات النقش البارز الجدارية المرمرية خلال العهد نفسه ، ولو أن مجموعة الألوان الأربعة المستخدمة في كليهما [الأبيض والأسود والأحمر والأزرق] هي عينها . وعلى الرغم من ذلك فإن اللوحات المرمرية – التي نقشها ولا شك حرفيون كانوا يرجعون إلى كراسة نموذجية أعدها أحد الفنانين – لا تداني الحيوية المباشرة للخطوط المحوّطة في شخوص تصاوير تل پرسيب التي أنجزها الفنان المشرف بنفسه ، ثم أضيفت إليها بعض اللمسات بعد ذلك خلال مراحل التنفيذ . وجدير بالذكر أن تقنة الأزر الحجرية والأسلوب

---

(١) صناعة الرسم أو تأديته أو تبين نوعه .



٤١٨ فن أشوري : مخلوق إلهي أو جني مجنح يقود ثورا (لا تظهر رأس الجنى باللوحة) . تصوير جداري بقصر تل برسيب . القرن الثامن ق . م .

السردي الإيقاعي في تكوينات أشور ناصربال الثاني تطورت كثيراً خلال العهد الأشوري اللاحق .[١] .

ولقد ترتب على هذين الضربين من المهارة مجتمعين – أعني القدرة على الرؤية الشاملة للتصميم وتوزيعه على جدران حجرة بأكملها إرتفاعاً وعرضاً ، ثم مهارة التعبير التصويري لعجالات الخطوط المحوّطة – أن بلغ الفن الأشوري اللاحق أوج نضجه في لوحات تل پرسيب ، مثل لوحة المخلوق الإلهي ذي رأس النسر الذي يقبض بيده على رقبة ثور يسوقه إلى المذبح (لوحة ٤١٨) .

---

(١) نجد تقنة الأزر الحجرية والأسلوب السردي بعد أشور ناصربال في قصر سرجون بخرصاباد

ولقد كان في متناولنا الحصول على وثائق هامة في مجال التصوير الجداري من العصر الأشوري لو لم يمنح منقبو القرن التاسع عشر جل اهتمامهم لآثار النقش البارز مهملين الأجزاء الملونة المتساقطة من أبنية القصور التي كانوا ينقبون فيها . وقد اكتشف في المقر الإقليمي للملك في تل أحمر (تل پرسيب) تصوير جداري تعذر نقله من مكانه ، فنسخه أحد الإخصائيين في عدة صور تعد اليوم من الوثائق الهامة (لوحة ٤١٩). وتكشف هذه اللوحات أيضًا عن قدرة الأشوريين على تصوير الحيوانات الطليقة في الأحراش أو المستأنسة في الحظائر (لوحة ٤٢٠) .

وكان التصوير يتم بألوان منسابة وبالغراء ، أو بألوان مذابة في الماء استخدمت فيها فرشة غمست في غراء سائل ساخن . وكان ثمة أسلوبان ، أولهما هو الرسم بخطوط سوداء قبل التلوين ، وثانيهما هو تحديد أشباح الكائنات الحية في الصورة باللون الأحمر مع استبعاد اللون الأسود إلا لتثبيت الخطوط الخارجية المهمة . وقد استخدموا الأسود والأحمر والأزرق في رسم تلك الكائنات دون الأخضر والأصفر اللذين لا نجد لهما أثراً إلا في خلفية اللوحة أحياناً .

وإلى اختفاء المادة الدهنية التي كانت تذاب فيها الألوان وتعلق بها ، يرجع تفتت الأجزاء الملونة بالأزرق بعد اكتشافها بقليل ، وما يزال متحفا حلب واللوڤر يحتفظان ببعض هذه اللوحات .



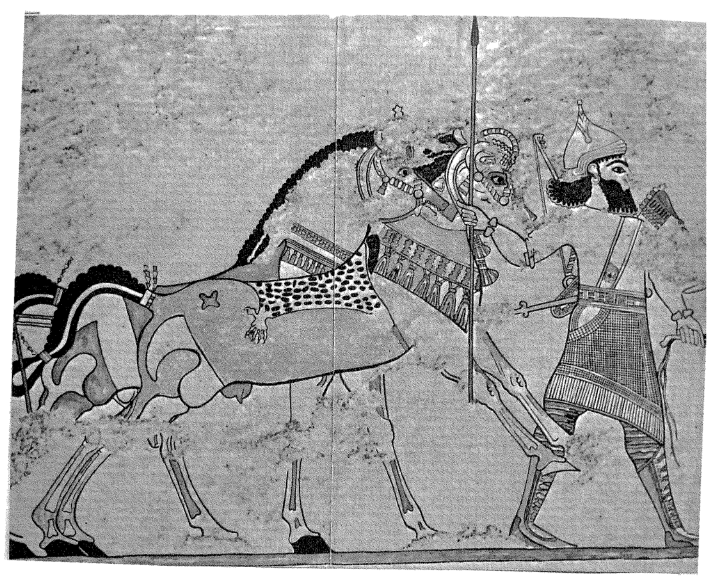
النحت البارز الملون

وإذا ما وازنا بين التصوير والنحت تبين لنا أن مصادر الإلهام واحدة وإن اختلفت قليلاً ، فلم يحدث مثلاً ان اختار النحاتون مناظر مشابهة لتلك التي تناولها التصوير ، كالثيران المتقابلة تتوسطها وحدة زخرفية هندسية ، أو الجنّيين المجنّحين ذوي الرأسين البشريين والجاثيين على الركبة يتوسطهما قرص كبير . وليس غريباً أن تكون الموضوعات المصورة على الجدران قريبة الشبه بتلك التي صورت على لوحات قوالب الآجر المزججة بنقوشها غير البارزة ، فقد كان المصورون هم الذين يبدعون هذا وذاك دون النحاتين .

ومع أن النحاتين اعتادوا تلوين لوحات النقش البارز إلا أنها لم تأت مشرقة إشراقة المصورات الملونة التي كانت متعة لعيون الحكام الأشوريين . وتصور إحدى لوحات القصر[1] ، الملك جالساً على عرشه ممسكاً

---

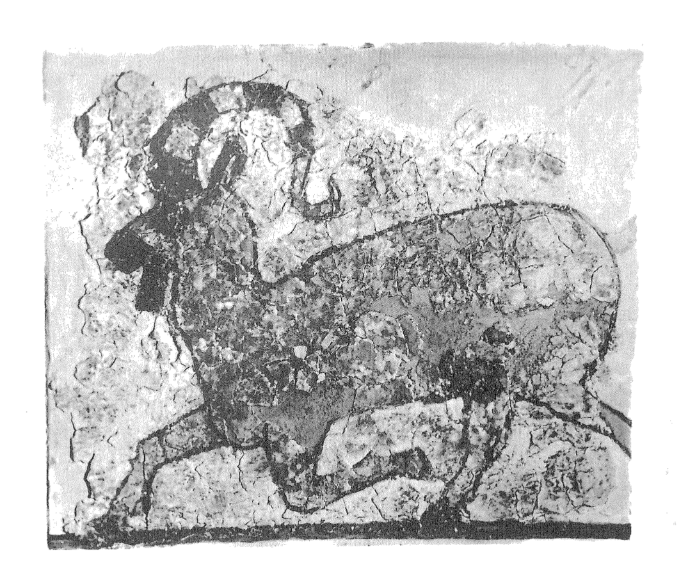
(١) يبلغ طولها ٢٢ متراً



٤١٩ فن أشوري : حامل الرمح يتقدم الخيل . تصوير جداري بالقصر . القرن الثامن ق . م . تل برسيب (تل أحمر)

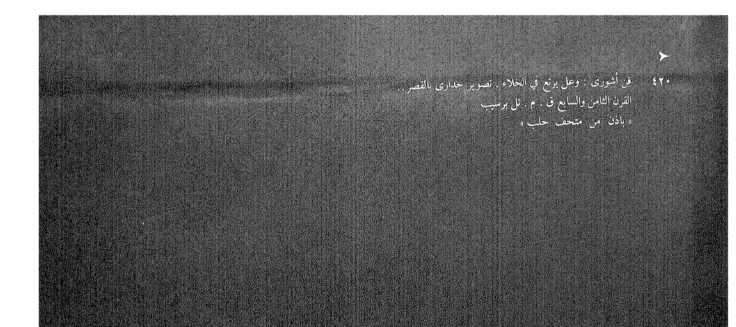
بصولجان كبير وهو يستقبل بعض الأجانب يقدمهم إليه « التورتان » آذنًا لهم بالاقتراب بإشارة من يده ، وقد وقف خلفه موظفان آخران (لوحة ٤٢١) .

ويصور منظر مشابه في قاعة أخرى ، الملك على عرشه ممسكاً بعصا الحكم وهو يستقبل دافعي الجزية ، يتصدرهم رئيسهم جاثياً على الأرض بالقرب من « التورتان » يليه كبير الأغوات ثم جامع الجزية . وفي يسار اللوحة يقف الخدم والجنود العائدين من حملة مظفرة محملين بالغنائم التي استلبوها ، من خناجر وحلقات من المعدن الثمين وكؤوس وأنياب فيلة (لوحة ٤٢٢) .



وتعبّر إحدى اللوحات عن غلظة المحاربين الأشوريين ، ففيها جندي يهم بقطع رأس أحد الأعداء بضربة من سيفه المقوس ، دون أن تأخذه به شفقة رغم ضراعة امرأة باكية (لوحة ٤٢٣) . وفي (لوحة ٤٢٤) نرى عدداً من الأسرى يجرون عربة شُدّوا إليها كالبهائم .

وقد عبر الأشوريون عن ولعهم بالجياد الجميلة واقتناء الملوك للأصيل منها ، فصوروا الملك فوق صهوة جواد ، كما صوروا الخيل وهي تجر العربة الملكية في تؤدة عند سير الموكب أو وهي تعدو في رحلات القنص ، أو حين تقدم على أنها جزء هام من الجزية التي تفرض على الشعوب المغلوبة على أمرها . وقد أفرد للوحات التي تصورها مكان خاص على جدران قاعة العرش في تل برسيب ، حيث نجد أزواجًا من الجياد المطهمة ، التي شدّت على ظهورها السروج ، وزينت رؤوسها بالريش ، وتهيأت للركض ، غير أن جنود الملك يمسكون بها بقوة ويكبحون جماحها حتى يسهل على الملك امتطاءها (لوحة ٤٢٥ أ ، ب) .



٤٢٠ فن أشوري : وعل يرتع في الخلاء . تصوير جداري بالقصر .
القرن الثامن والسابع ق . م . تل برسيب
« باذن من متحف حلب »

٤٢١ فن أشوري : التورتان أمام المليك يأذن للأجانب بالاقتراب وخلفه موظفان . القرن الثامن ق . م . تل برسيب



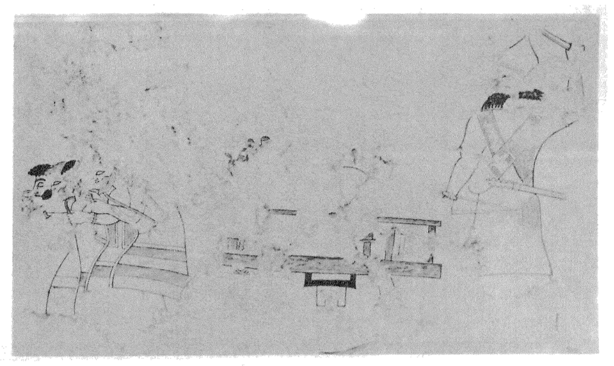
٤٢٢ فن أشوري: الملك وأمامه دافعو الجزية وخلفه جنود عائدين من حملة مظفرة يحملون الهدايا . تصوير جداري ملون من القرن الثامن ق . م .
تل برسيب .

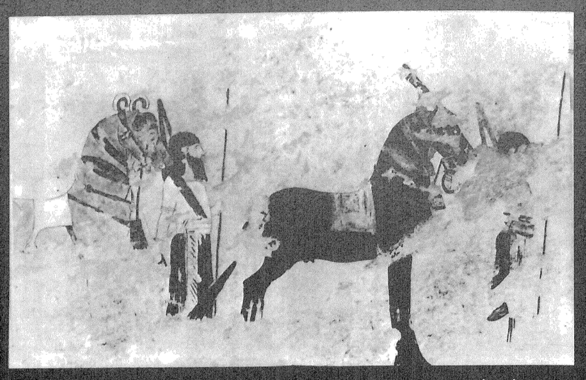




٤٢٣ فن أشوري : تصويرجداري ملون يمثل جنديا يقطع رأس أحد الأعداء . القرن الثامن ق . م . تل برسيب (التل الاحمر)

٤٢٤ فن أشوري : عدد من الأسرى يجرون عربة وقد شدوا إليها كالبهائم. تصوير جداري ملون القرن الثامن ق . م . تل برسيب .





٤٢٥ أ فن أشوري : جواد مزين أسود مدلل وخلفه خدم وجواد آخر بني . تصوير جداري ملون . القرن الثامن ق . م . تل برسيب



٤٢٥ ب فن أشوري : الخيل البيضاء ، رأس وعنق جواد أصيل . تصوير جداري ملون . القرن الثامن أو السابع ق . م . تل برسيب



النحت

عهد شمش

أداد نيراري الثالث

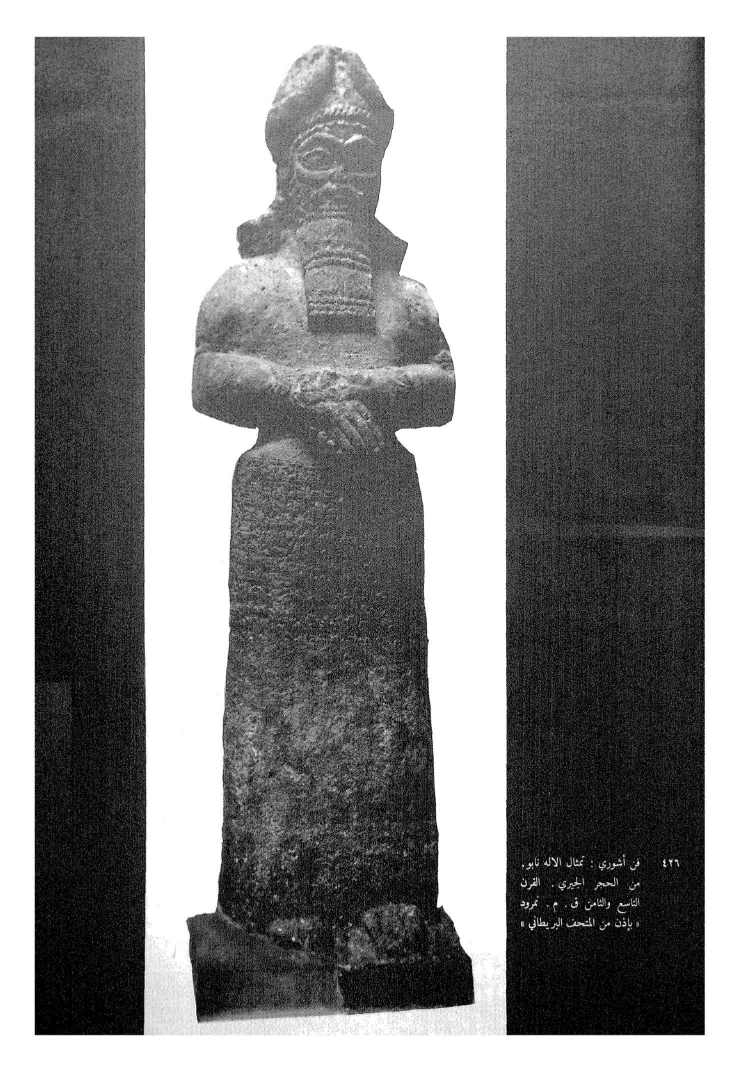
لم يكن ثمة ما يميز أسلوب النحت خلال حكم شمشي – أداد نيراري الثالث ، بل استمر النحات يراعي النهج عينه ويتابع التقاليد السابقة من حيث الشكل والمضمون .

وهناك تماثيل تتجلى فيها السكينة مثل تمثال الجني الملتحي « الذي نذر حاكم كالح أربع نسخ منه للإله « نابو » ليحفظ له حياة الملك أدو– نيراري الثالث وحياة سيدة القصر سامورامات « سميراميس » . ويصور هذا التمثال الذي يتميز بخطوطه البسيطة الإله واقفاً وقد عقد كفيه أمام أسفل صدره ، والتصق زنداه بجذعه ، وخلا رداؤه من الزخرف . وقد شكل الفنان النصف الأسفل من التمثال على هيئة أسطوانة تنفسح عند قاعدتها قليلاً ، نقشت عليها عبارات الإهداء باللغة المسمارية في شريط عريض يبدأ أسفل الوسط مباشرة (لوحة٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨) .

ويعد النحت الخفيف البروز امتداداً لما سبقه في العصور السالفة ، خاصة فيما يتعلق بالمسلات التي تمثل الملوك ، إذ نشهد على المسلة الرخامية المعروفة بمسلة أداد نيراري الثالث بن سميراميس (٨١٠ – ٨٧٢ ق . م) نحتاً بارزاً للملك بلباسه الرسمي ممسكاً الصولجان بإحدى يديه رافعاً يده الأخرى ، ومن حول رأسه رموز – كأنها معلقة في الفراغ – لآلهتهم الأشورية ، سين وأشور وعشتار وإنليل وأداد ، وسيبيتي[1] – وتعني سبعة نجوم – وإزميل يمثل إله الكتابة مردوك (لوحة ٤٢٩) . وإذا عقدنا المقارنة بين هذه المسلة ، ومسلتي أشور ناصربال الثاني (لوحة ٣٨٠ ، ٣٨١) وشلمنصر الثالث (لوحة ٣٨٧) نكتشف تطابقا يكاد يكون تاماً بينها جميعاً في شكل النصب ذاته ، ووضعة الملك الجانبية ، والعناية بالتفاصيل ، ودقة النحت التي تناولت التاج والرداء واللحية والشعر ، وإبراز رموز الآلهة من حوله . غير انا إذا أنعمنا النظر ، نجد خلافاً في وضعة الملك الجانبية ، إذ كان وجه الملك وجسده يبدوان في المسلات القديمة في وضعة جانبية ، على حين يبدو الصدر في وضعة مواجهة ، فيضطر الفنان إلى تحريك الجذع ورفع الكتف على نحو يخلو من الرشاقة ، ويظهر الجسد في وضعة ثلاثية الأرباع لا وضعة جانبية . أما الوضعة الجانبية في مسلة الملك أداد – نيراري الثالث ، فقد جانبت هذا العيب .

---

(١) كوكبة الجوزاء .

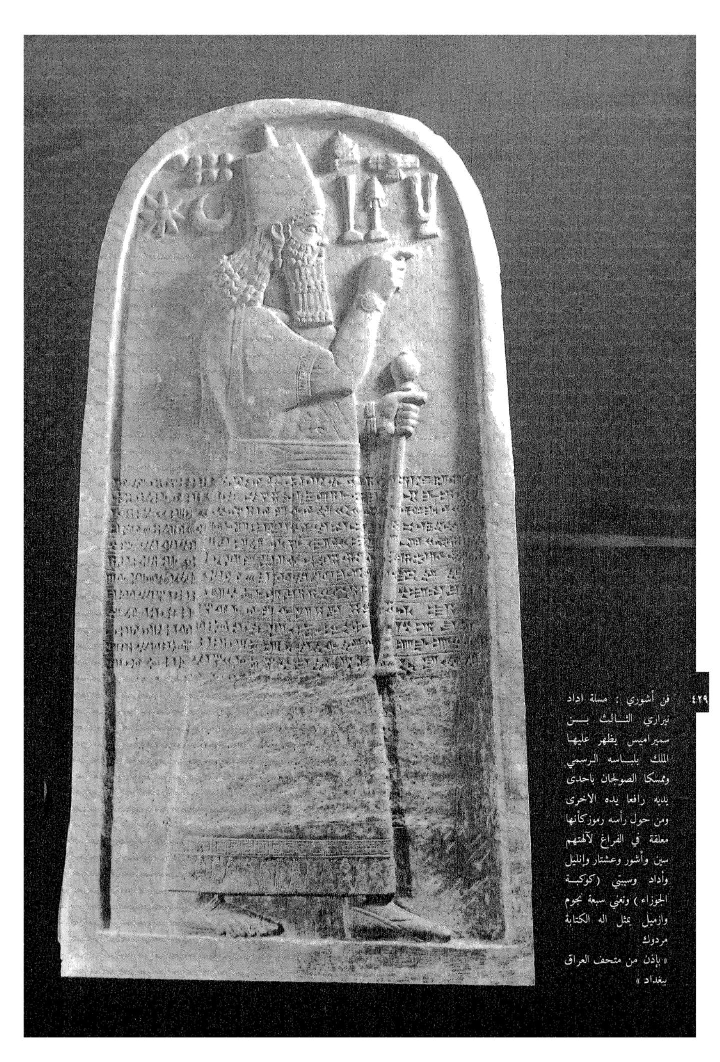


٤٢٦ فن أشوري : تمثال الاله نابو. من الحجر الجيري. القرن التاسع والثامن ق. م. نمرود «بإذن من المتحف البريطاني»



٤٢٧ فن أشورى : تمثال الاله نابو
« باذن من متحف العراق ببغداد »

٤٢٨ فن أشورى : تمثال للاله نابو
« باذن من متحف العراق ببغداد »



فن أشوري : مسلة اداد نيراري الثالث بن سميراميس يظهر عليها الملك بلباسه الرسمي وممسكا الصولجان باحدى يديه رافعا يده الاخرى ومن حول رأسه رموز كأنها معلقة في الفراغ لآلهتهم سين وأشور وعشتار وإنليل وأداد وسيبتي (كوكبة الجوزاء) وتعني سبعة نجوم وازميل يمثل اله الكتابة مردوك

« بإذن من متحف العراق ببغداد »

١٨ الأختام الاسطوانية

وتابع الحفر الدقيق على الأحجار صياغة الموضوعات عينها ، خاصة الديني منها مستخدماً الرموز نفسها . ومن بين الموضوعات التي تناولتها الأختام ، موضوع المحارب أو الملك وهو حاسر الرأس ، بإحدى يديه كأس وبيده الأخرى قوس ، ويمتد خنجره من منطقته إلى الخلف ، وخادمه في مواجهته ، يتمنطق بخنجره على غرار سيده ، ويحمل في يده مهفة ، يهش بها على طعام فوق منضدة (لوحة ٤٣٠) . وهذا الخاتم الأسطواني محفور بالأسلوب الخطي[1] الذي انتشر على مدى القرنين التاسع والثامن ..

أما الخاتم الثاني الذي يرجع إلى الحقبة عينها والمحفوظ بالمتحف البريطاني كذلك (لوحة ٤٣١) فقد حفر عليه « الرجلان العقرب » يحملان أشور المجنح فوق الشجرة الأشورية ، يحرسان – وفق ملحمة جلجامش – المشرق والمغرب أي السماء من مشرق الشمس إلى مغربها . ونلاحظ على جناحي آشور رأسين يكونان معه رمز التثليث الإلهي الأشوري المؤلف من بو – أشور – إيا ، وثمة شخصان يتعبدان على جانبي هذا المشهد ، وإلى اليسار بطل يحمل صيده الوفير يتمثل في أيلين وظبيين .

ويصور الخاتم الثالث (لوحة ٤٣٢) شخصاً راكعاً يحمل بيديه فوق رأسه قرصاً مجنحاً كان يرمز به إلى إله الشمس ، ومن ثم إلى الإله آشور المتصف بصفات الشمس . والمقصود بهذا المشهد ان الشخص الراكع يحمل السماء التي تسبح فيها الشمس من الشروق إلى المغيب . ويتدفق الماء من إنائين عند طرفي الجناحين إلى آخرين على الأرض ، ويمثل المطر الذي يمنحه أشور إلى الطبيعة . وعلى كل من جانبي المشهد ، يقف جني ذو جناحين ممسكاً في كفيه بأداتي التطهير : السطل (الدلو) والعرنوس (كوز الصنوبر) ، أداتا التطهير لدى الأشوريين ، فكان ماء التطهير يوضع في السطل ويغمس العرنوس فيه ، ومن ثم يرش الماء العالق في العرنوس على ما يراد تطهيره ، ويلفتنا أن القرص المجنح اقتباس من وادي النيل عن طريق سورية منذ بداية الألف الثاني ق . م .

---

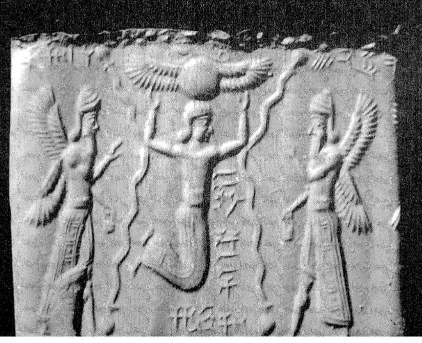
(١) Linear Style الأسلوب الخطي هو اسلوب أو تشكيل خطي يعتمد في تأثيره أساسا على تحديد الأشكال وإحاطتها بخط دون ملء ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل .



٤٣٠ فن أشورى : خاتم اسطواني يظهر عليه محارب واقف بيده كأس ، وبيده الأخرى على قوسه . يقف خادمه يحمل مهفة يهف بها طعاما موضوعا على منضدة ويمتد وراء كل منهما خنجره . ويرجح أن ما يشاهد على ظهر الخادم ترس يحمله على ظهره .
« باذن من متحف العراق ببغداد »



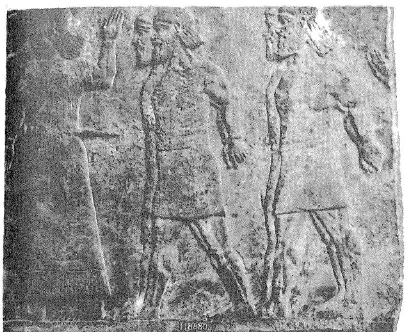
٤٣١ فن أشورى : خاتم اسطواني يظهر عليه الرجلان العقرب يحملان أشور المجنح وعابدان وبطل يحمل صيدا من ايلين وظبيين . القرن التاسع أو الثامن ق . م .
« باذن من متحف العراق ببغداد »



٤٣٢ فن أشورى : خاتم اسطواني يصور رجلا راكعا يحمل بيديه فوق رأسه قرصا مجنحا . من القرن الثامن ق . م .
« باذن من المتحف البريطاني »

١٩ الامبراطورية الآشورية اللاحقة

(٧٤٥ - ٧٠٥ ق.م.)



٤٣٣ فن أشوري : حارس مع أسرى من حملات تجلات بلاصر . القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »

لا معدي لنا عند متابعة أهم مراحل التطور الفني الأشوري من أن نتطلع بأبصارنا إلى عهدي حاكمين عظيمين ، هما تجلات بلاصر الثالث وسرجون الثاني ، فقد أخضعا الشرق الأدنى كله لحكم الإلـه أشور في أقل من نصف قرن ، وكونا امبراطورية توليا إدارتها كوحدة متكاملة بعد تقسيمها إلى أقاليم يحكمها ولاة ، وبعد أن أدمجا أجناس الشرق الأدنى المتباينة في بعضها البعض ، وأخضعاها حضارياً وثقافياً خضوعاً كاملاً لأشور، ولو أن اللغة الآرامية كانت تستخدم كلغة دارجة . بيد أن التطور الفني في الشرق الأدنى لم يواكب الحركة السياسية تمام المواكبة ، فعندما توفي سرجون عام ٧٠٥ ق . م خلال إحدى حملاته[١] ،كان قد انتهى من تشييد مدينته التي تقع على بعد بضع كيلومترات شمالي شرق نينوي ، والتي جاءت فكرتها وتصميمها خير معبر عن امبراطورية أشور اللاحقة في الشرق الأدنى . أما بالنسبة لتجلات بلاصر فلم يتوفر للإنسانية أية وثائق عن مبانيه أو نقوشه البارزة أو لوحاته المصورة حتى تحتل مكانتها في ميدان الفن خلال مرحلة تأسيس امبراطورية الشرق الأدنى تحت الحكم الأشوري ، بل بالعكس فإن مستوى ما بقي بمحض الصدفة من المنجزات الفنية المنتمية إلى عهده ، وما يمكن استنباطه من رسوم المنقبين لا تضاهي بأية حال ما بلغته أعمال أسلافه العظام من القرن التاسع ق . م ، وإن كان هذا لا يحول دون أن نميز فيها بعض نزعات التجديد (لوحة ٤٣٣) .

(١) الراجح أن سرجون قد اغتيل في قصره

٢٠ النحت



٤٣٤ ا فن أشوري . اقليمي : حداتو (ارسلان تاش) جنى يحمل صندوقا . من البازلت . القرن الثامن ق . م .

٤٣٤ ب فن أشوري اقليمي : حداتو (ارسلان تاش) جنى يحمل صندوقا . من البازلت . القرن الثامن ق . م . « باذن من متحف حلب »

والواقع أن العصر الأشوري كان قد قدم النحت البارز على النحت المجسم حتى كادت التماثيل أن تكون مجرد أشكال أسطوانية ، بل لقد اختفت نماذج النحت المجسم منذ عصر سرجون الثاني .

وثمة تماثيل أربعة تحمل ملامح الأسلوب الرسمي في النحت ، كشف عنها في أرسلان – تاش [حاداتو القديمة] وكان تجلات بلاصر الثالث قد أمر بنحتها لمعبد عشتار . وقد نحتت على غرار تماثيل نمرود المنحوتة في عهد أداد – نيراري الثالث ، كما حملت بعض تقاليد النحت السومري القديم ، وتصور جنّيا ملتحيا أو كاهناً مرتدياً ثوباً فضفاضاً ذا أهداب ويحمل في يديه صندوقاً (لوحة ٤٣٤ أ ، ب) .

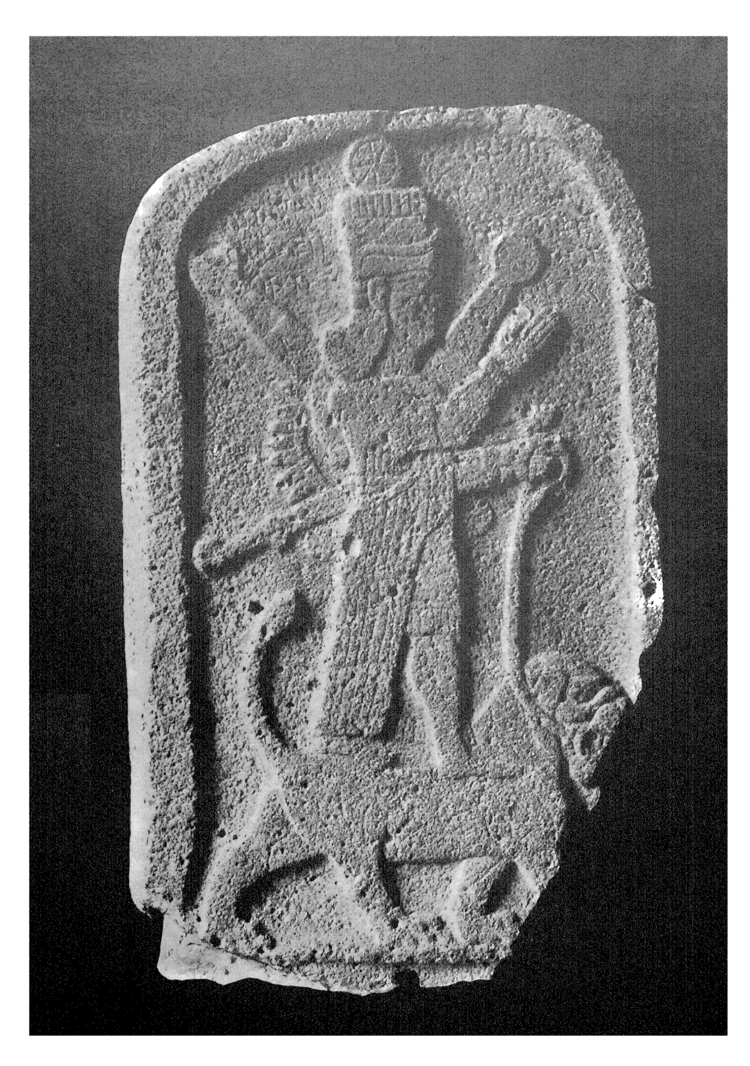
ودأب الأشوريون على الربط بين الإله والحيوان الرامز له ويصورونه واقفا فوقه في أكثر الأحيان ، فصور الإله أداد واقفاً فوق ثور ممسكاً في كلتا يديه بصاعقة (لوحة ٤٣٥) ، بينما صورت الإلهة عشتار أربيلا ربة الحرب واقفة فوق أسد يعدو بها (لوحة ٤٣٦) .

وإلى جانب الحيوانات الماردة من الثيران والأسود ذات الرؤوس البشرية التي تحرس القصور ، صورت النقوش الأشورية كائنات أخرى من صغار الآلهة أو أعوانهم ممن كانوا يمثلون حاشية الآلهة الشبيهة ببلاط الملوك .

٤٣٥ فن أشورى : حداتو .
الاله أداد واقفا فوق ثور وممسكا بالصاعقة . من البازلت . القرن الثامن ق . م .
« باذن من متحف اللوفر »

➤

٤٣٦ فن اشورى : عشتار أربيلا واقفة فوق أسد . القرن الثامن . ق . م .
تل برسيب (تل الأحمر)
« باذن من متحف اللوفر »



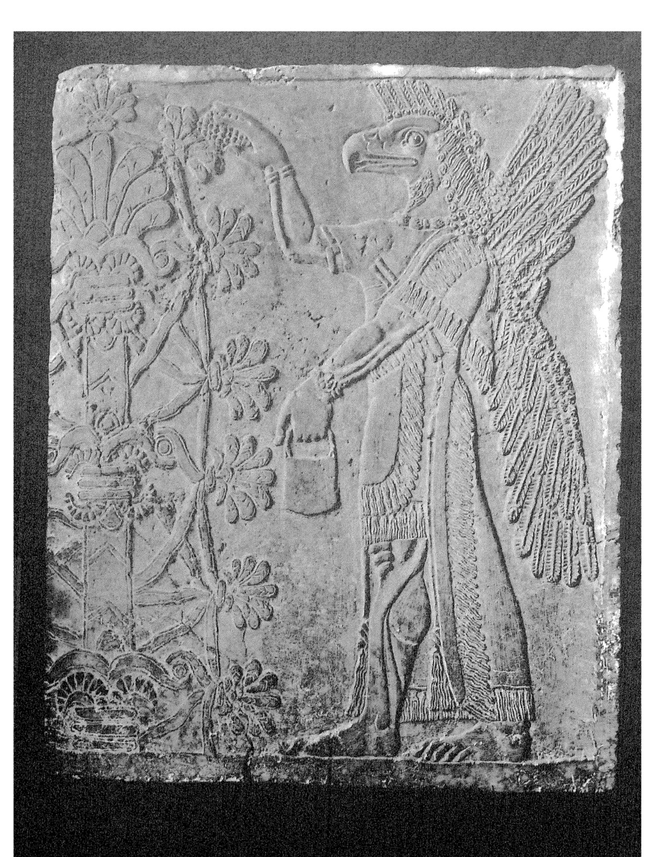
ويبدو كل كائن من هذه الكائنات في صورة إنسان مجنح أو له رأس حيوان وجناحين بينا يؤدي عملا أو يقدس شجرة . ولعل المخلوق ذا الجناحين ورأس العقاب الواقف الى جانب شجرة وفي إحدى يديه ثمرة صنوبر وفي الأخرى سطل ، يرمز الى كائن ما ينتظر كي يجمع في سطله السائل المتساقط من جذع الشجرة ليباركه بغمس ثمرة الصنوبر فيه ثم يقدمه الى الملك ينال منه ما يطهره وليزوده بالقوة الخارقة التي تعينه على دحر القوى الشريرة (لوحة ٤٣٧) .

وظل موضوع الحرب والحملات والمعارك هو الموضوع الرئيس في مجال النحت البارز . ومن اللوحات التي بقيت على حال من السلامة لوحة تمثل إجلاء السكان عن المدينة المهزومة (لوحة ٤٣٨) صور فيها الفنان الشخوص الرئيسة وسط اللوحة والثانوية منها فوقها أو من تحتها .

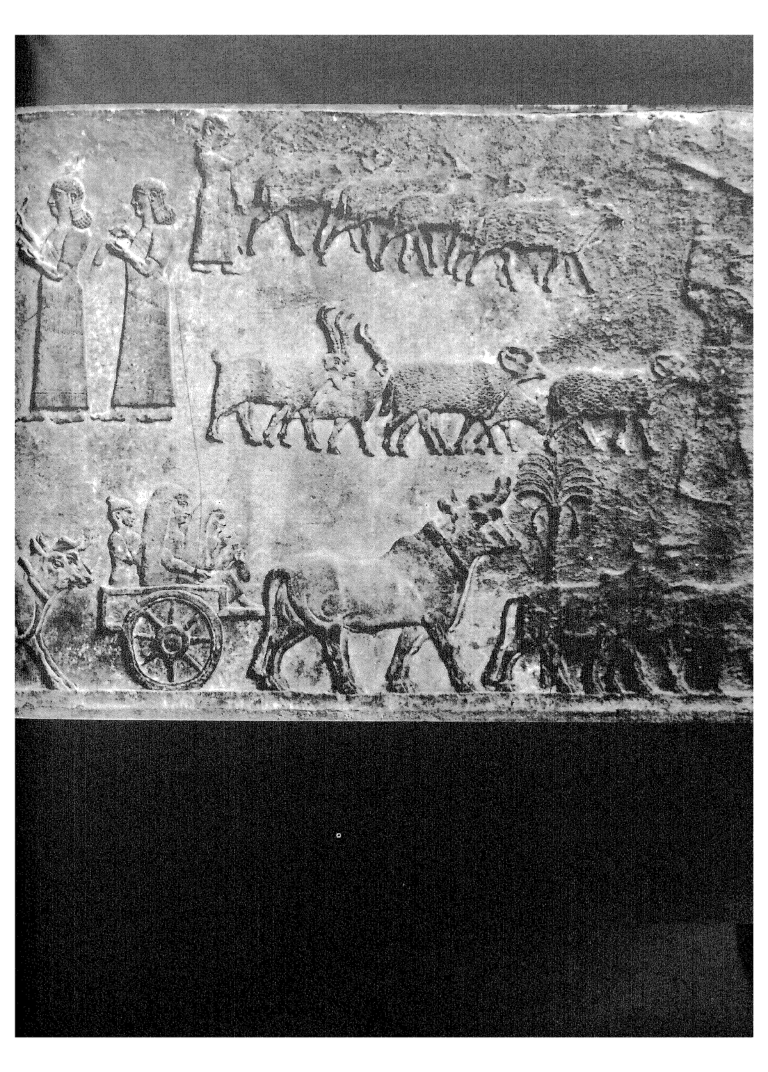
٢٠ الحفر الدقيق على الحجر

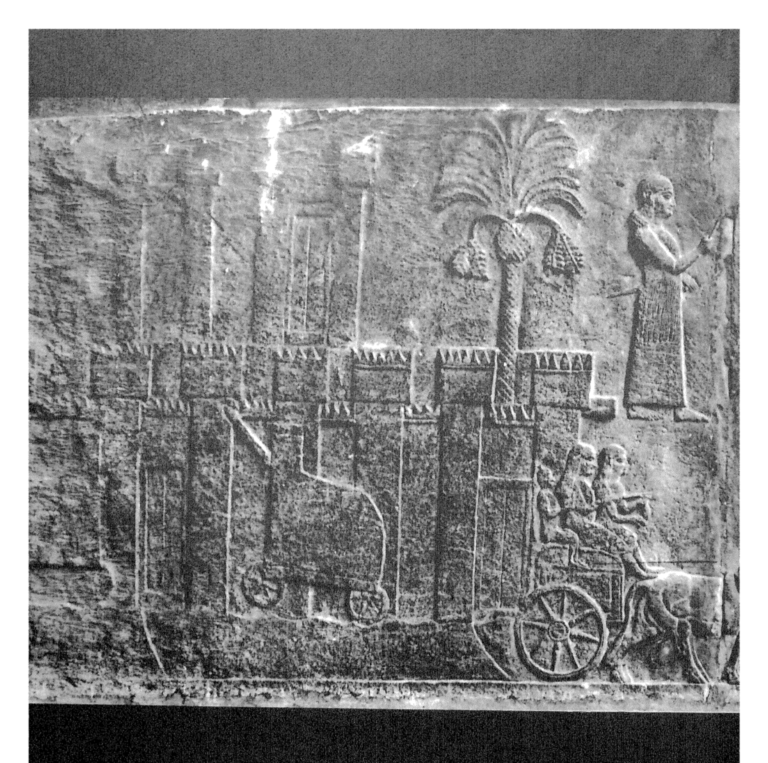
وينطوي الحفر الدقيق على الحجر على مزيج من الواقعية والخيال الأسطوري ، فنرى القناص يواجه الأسود ليقضي عليها حيث تمثل شرا لا بد من محقه ، فهي تنشر الفزع بين الحيوانات الوادعة . وقد عالج الفنان هذه الفكرة وأعاد صياغتها أكثر من مرة بأساليب مختلفة يغلب عليها طابع الخيال (لوحات ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢) . ولهذه المعارك معنى رمزي ، كما يتضح لنا من النجوم والأهلّة المنقوشة في المناظر التي تصور شجرة الحياة وأشور المجنح والثور المجنح (لوحة ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨) .

وثمة خاتمان تتجلى فيهما آثار تقاليد التصوير القديم في بلاد الرافدين بعد تطويرها لمواكبة ظروف الزمان والمكان الجديدين ، ويمثل أولهما عشتار واقفة فوق لبوءة في ظل نخلة ، تتقبل الفروض التي يقدمها لها متعبد ، يشتبك على مقربة منه تيسان (لوحة ٤٤٩) ، ويصور الخاتم الثاني رجلا يجثو وقد رفع بيديه إلها منبثقا من قرص مجنح ، يعاونه في حمل القرص الثقيل مساعدان نصف جسديهما بشري والنصف الآخر لثور . ونرى على كل جانب من الجانبين حيوانا خرافيا له جسم أسد ورأس نسر وجناحا ديك ، ورجلا يقف بالقرب من قوائم ثور ،



٤٣٧ فن أشوري : جان مجنح بجسم إنسان ورأس عقاب يقدم القربان أمام الشجرة المقدسة . من المرمر الجبسي . القرن التاسع ق . م . نمرود
« بإذن من متحف اللوفر »





٤٣٨ فن أشوري : حملات تجلات بلاصر الثالث . اخلاء مدينة مفتوحة من سكانها بينما يسجل الكتبة الأشوريون عدد الغنائم . من المرمر الجبسي . القرن الثامن ق . م . نمرود (كالح)
« بإذن من المتحف البريطاني »



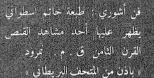
٤٣٩ فن أشورى : طبعة خاتم اسطواني يظهر عليها منظر قنص . القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »



٤٤٠ فن أشورى : طبعة خاتم اسطواني يظهر عليها منظر قنص . القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »



٤٤١ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني يظهر عليها منظر صيد أسود القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »

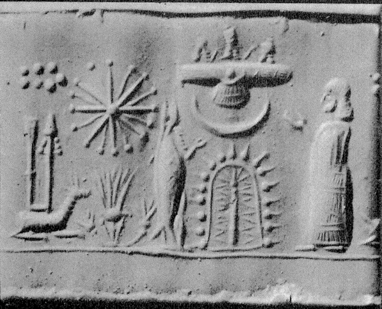




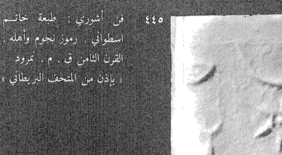
٤٤٢ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني
يظهر عليها أحد مشاهد القنص
القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »



٤٤٣ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني
يظهر عليها رموز نجوم وأهلة . القرن
الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »

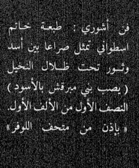


٤٤٤ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني .
رموز نجوم وأهلة . القرن الثامن
ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »





٤٤٥ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني . رموز نجوم وأهله . القرن الثامن ق . م . نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »





٤٤٦ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني تمثل صراعا بين أسد وثور تحت ظلال النخيل (يصب بني مبرقش بالأسود) النصف الأول من الألف الأول.
« بإذن من متحف اللوفر»



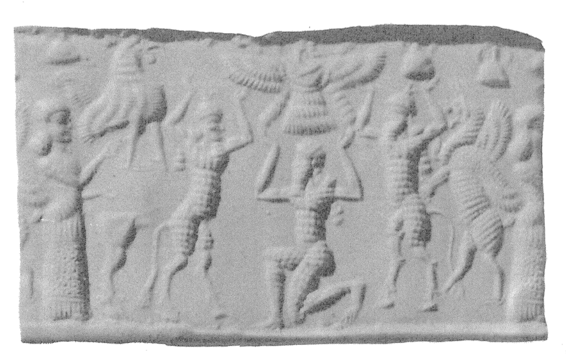
٤٤٧ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني تمثل غزالا بين الأحراش . النصف الأول من الألف الأولى ق . م
« بإذن من مكتبة بيير بونت مورجان بنيويورك »



٤٤٨ فن أشوري : طبعة خاتم اسطوائي تمثل حيوانات تتصارع . القرن الثامن ق . م . نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »

٤٤٩ فن أشوري : طبعة خاتم اسطوائي : ويظهر عليها مشهدا اسطوري يمثل عشتار في ظل نخلة تتقبل القربان . القرن الثامن ق . م . نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »





٤٥٠ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني ويظهر عليها مشهد يمثل رجلا يرفع إلها ينبثق من قرص مجنح . القرن الثامن ق . م . نمرود « بإذن من المتحف البريطاني »

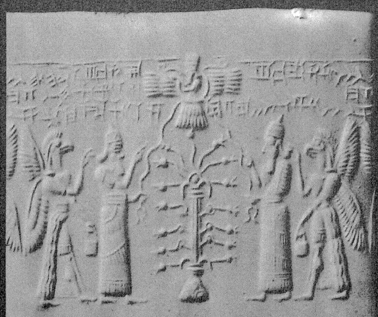
ويحتمل أن يكون القصاب (لوحة ٤٥٠) . ويبدو هذا المنظر غامضا صعب التفسير ، وقد يرمز الى عبادة الشمس وهي تشرق فوق الأفق يحملها الرجل بمعاونة مساعديه وراح الديك يعلن مولد اليوم الجديد ، بينما حارس الليل ، وهو النسر الذي له جسم الأسد ، أهون من أن يحول دون بزوغ النهار . وكل هذه العناصر مقتبسة عن الماضي وان اكتست ثوبا أشوريا .

وهناك خاتم يمثل إله الرعد ، بيده الفأس التي يحطم بها الغيوم ، وهي من شاراته ، وقاعدة التمثال عجل ، وهو الحيوان الأثير لديه . وأمام التمثال متعبد ، وكلاهما داخل معبد على جانبيه تمثالان متشابهان على هيئة شخص مواجه ، يقف على ظهر ثور مجنح (لوحة ٤٥١) .

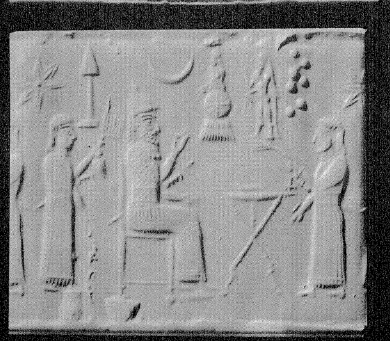
وتصور الأختام الأسطوانية الملك وهو يؤدي واجباته الشعائرية على الأرض التي تنعم بالسلام عابدا شجرة الحياة (لوحة ٤٥٢) ، أو وهو يتذوق – بين معركتين – أصناف الطعام المعدة فوق مائدة أُحسن إعدادها وذبّت عنها الهوام بمروحة من البوص المجدول يحركها خادم في غير كلل (لوحة ٤٥٣) ، كما تصور معيشته داخل قصره في بذخ توفره له انتصاراته الحربية ، يلبي جيش الخدم رغباته في سكون داخل قاعات قصره المفروشة بالحصير والبسط التي هي في زخرفتها أشبه بالبلاطات الحجرية البديعة ، نقشت عليها وريدات محصورة بين أربعة أشرطة مزينة بزهور الربيع وزخارف المراوح النخيلية وأكاليل الزهور وبراعم اللوتس ، وتحت نجوم السماء خضرة الأرض وزهورها والنباتات التي تحف بالمياه وكل ما هو ساحر يخلب اللب .



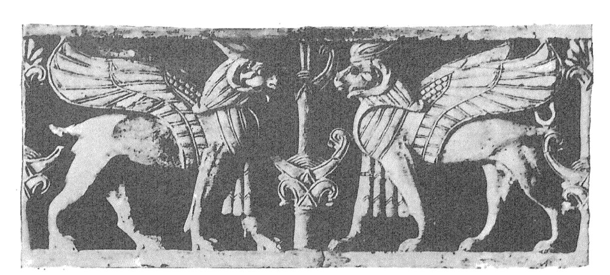
٤٥١ فن أشوري : طبعة خاتم اسطواني تمثل أداد اله الرعد . القرن الثامن ق . م .
« باذن من المتحف البريطاني »



٤٥٢ فن أشورى : طبعة خاتم اسطواني تمثل الملك يؤدى واجباته الشعائرية أمام شجرة الحياة . القرن الثامن ق . م . نمرود



٤٥٣ فن أشورى : طبعة خاتم اسطواني تمثل الملك يتذوق اصناف الطعام القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من المتحف البريطاني »



٤٥٤ فن أشوري فينيقي : أبو الهول مجنح برأس كبش (من العاج) القرن الثامن ق . م . حداتو « باذن من متحف حلب »

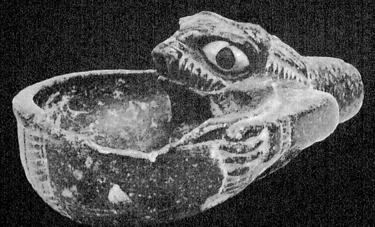
٢١ الفنون الدقيقة

كذلك استخدموا العاج في كثير من أعمالهم ونقشوه نقشا خفيف البروز واتخذوا من لوحات العاج زخارف لتزيين الأثاث والأسرّة والعروش . ولقد عثر في أرسلان تاش (حداتو) على قطعة جميلة مخرمة من العاج تمثل نسختين متواجهتين من تمثال بو الهول لكل منها رأس كبش يعلوه تاج (لوحة ٤٥٤) .

وثمة مجموعة من المنحوتات الحجرية تنسب الى القرنين التاسع والثامن كشفت عنها الحفائر تضم أواني الطقوس الدينية المغطاة بزخارف بديعة كالمراوح النخيلية ، والأيدي المحورة ورؤوس الأسود المشرفة على حافة هاوية (لوحة ٤٥٥) . ويدل اكتشاف هذه الاواني على ازدهار الفنون الدقيقة وبلوغها المستوى نفسه الذي بلغته المحارف الملكية ، ولو أن هذه الأواني تحمل بصمات الطابع الإقليمي الذي نبعت منه ، إلا أنها تنبض بواقعية واعية وليدة الملاحظة الدقيقة ، تم تحويرها لتساير وظيفتها طبقا للتشكيل الجديد ، كما نرى في هيئة الإناء الذي يصور ضفدعا خفّ ليشرب من كأس شعائرية وكأنه منطلق من أجمة تلهبها شمس محرقة فجاء يبترد بمائها ويروي غلّته (لوحة ٤٥٦) .



٤٥٥ فن أشوري : احدى أدوات الطقوس الدينية
« باذن من متحف اللوفر »



٤٥٦ فن أشوري : اناء شعائري على شكل ضفدعة .
« باذن من متحف اللوفر »

٢٢ عـمارة سـرجون الثـاني

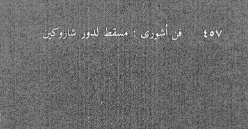
ولو أن سرجون الثاني بخلاف تجلات بلاصر الثالث قـد أعـاد الى كبار الكهنة امتيازاتهم القديمة ، إلا أنه واصل مشروعات سلفه السياسية والحربية . ففي عهده بلغت الامبراطورية الأشورية اللاحقة أوجها ، ولم يقع لأحد من قبل أن قدم من شوامخ الأعمال الفنية ما قدمه . وكان سرجون قد أقام بضع سنين في كالح حيث رمّم حصن شلمنصر الثالث ، قبل أن ينتقل الى « دور شاروكين »[1] ، تلك المدينة التي أسسها على بعد خمسة عشر كيلومترا شمالي شرق نينوى فوق موقع خرصاباد الحالي . وجاءت قلعته تلك بنسبها الضخمة التي تفوق كل المباني الأخرى صورة « ريازية للكون » وفي الوقت نفسه « رمزا » لمفهومه عن الامبراطورية .

والأمر الثاني الجدير بالتسجيل بالنسبة لدور شاروكين هو التفاوت الكبير بين مستوى ارتفاع أجزائها المتعددة ، فقد ترامت المدينة بينا شمخ الحصن والمعبد داخلها ، وكذلك معبد القصر الملكي والزقورة رموزا تنبثق من الأرض متطلعة الى السماء . وحثيثا وعلى مر قرنين[2] ازدادت رقعة المملكة الأشورية ، فلم تعد محصورة فيما بين نهر دجلة ونهر زاب فقط ، بل امتد نفوذها الى العالم الشرقي المتحضر كله ، وأصبح إلهها أشور كبير آلهة العالم خلفا لإنليل ، ولم تقتصر « دور شاروكين » مثل القصر الشمالي الغربي لأشور ناصر بال الثاني في كالح ، على كونها مجرد تعبير عن مفهوم العهد الأشوري اللاحق للملكية وطابعه وسحره وبطولاته ، بل أضحت نموذجا لعالم يحكمه ملك أشوري يعينه كبار الآلهة الذين وزعت عليهم وظائفهم ومناطق نفوذهم وفق تدرجهم في سلك الألوهية . فمثّل العالم المنظم والكون بأسره على المستوى الأدنى في المدينة التي سورت بأسوار محصنة تكوّن مربعا متساوي الأضلاع على وجه التقريب (لوحة ٤٥٧) ، وأقيمت على كل ضلع من السور المحصن بوابة أو بوابتان تصل بين المدينة والعالم الخارجي (لوحة ٤٥٨) ، على حين تحميها من المخاطر التي تهددها من العماء المحيط بها حيوانات البوابة الحارسة على شكل عظماء الجان (لوحة ٤٥٩ ، ٤٦٠) ، بينما برز القصر الملكي خارج سور المدينة مكونا قلعتها الحصينة . ولعل المقصود من ذلك التنويه بأن واجب الملك في قلعته هو فرض النظام على العالم الخارجي ضد قوى الشر المجهولة . وقد شيد القصر فوق هضبته الخاصة ممتدا شمالا متحديا عالم المجهول خارج

---

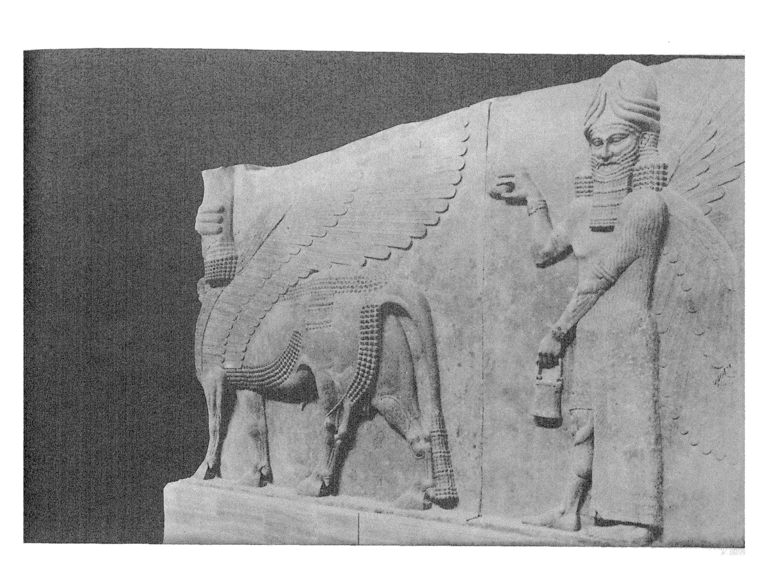
(١) حصن سرجون

(٢) من عام ٩٠٠ إلى عام ٧٠٠ ق . م .



٤٥٧ فن أشوري : مسقط لدور شاروكين

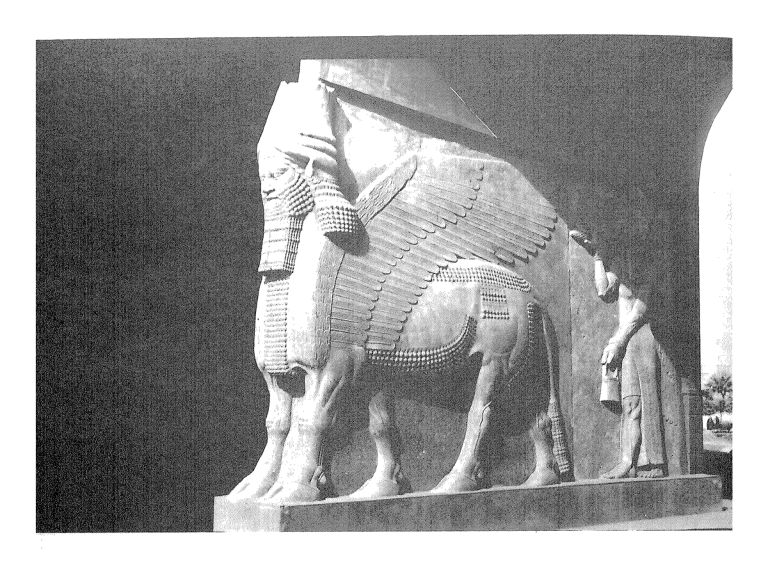
٤٥٨ دور شاروكين : قصر سرجون الثاني، في المستوى الأدنى مقطع لحفريات المنقب الفرنسي بلاس من رسمه عام ١٨٥٤ في مدينة خرصاباد عند قصر سرجون ومنطقة المعابد والزقورة استنادا الى نتائج التنقيبات الأثرية التي توصل اليها ، وفي المستوى الأعلى تصميم يستند على القصور خاصة الأقسام العليا من الواجهة .



الأسوار، بينما امتد جنوبا العالم المنظم داخل الأسوار. ويتم الانتقال من منسوب هضبة القصر هبوطا عبر منحدر الى ما يشبه قلعة تمثل حلقة الاتصال بين العالم الخارجي والقصر الملكي ، يحيطها سور داخلي محصن له بواباته المستقلة . وتتجمع وسط القلعة جنوبي القصر[1] ، كثرة من المباني الإدارية والدينية أهمها معبد الإله نابو بن مردوك ثاني آلهة بابل أهمية ، والذي حظي بمنزلة خاصة في آشور منذ عهد أداد نيراري الثالث .

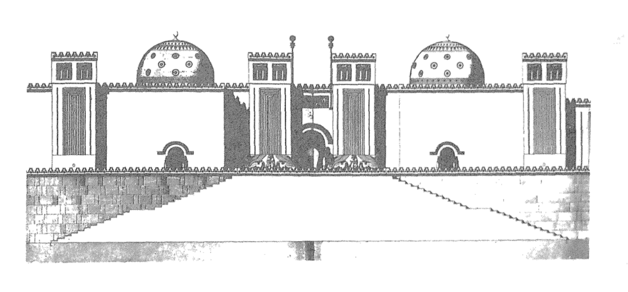
---

(١) يقوم معبد نابو جوار القصر على الهضبة .



٤٥٩ فن أشوري : جني مجنح يمسك بالسطل الشعائري ، على بوابة خرصاباد
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

٤٦٠ فن أشوري : أحد الثيران المجنحة ذات الرؤوس البشرية وخلفه جنى مجنح يحمل جسما مخروطي الشكل وسطلا وكلاهما للتعبير عن مهمة الجنى في التبريك والتطبيب والتطهير. وقد وضع الاشوريون الثيران المجنحة في مداخل القصور وبوابات المدن لحراستها وصدّ الأرواح الشريرة عنها ، وجعلوا لكل منها خمسة أرجل لكي يرى الثور كاملا من الامام ومن الجانب . وقد وجد هذان الثوران في احدى المداخل في مدينة دور شروكين (خرصاباد) التي شيدها الملك الاشوري سرجون (٧٢٢ – ٧٠٥ ق . م .) عاصمة له
« بإذن من متحف العراق ببغداد »





٤٦١ فن أشوري : دور شاروكين : مدخل قصر سرجون . في المستوى الادنى مقطع للحفريات التي قام بها المنقبون الاوائل في مدينة خرصاباد،وتظهر بقايا المدخل والجدران والآثار المكتشفة،وفي المستوى العلوي منظر تخيلي لما كان عليه هذا المدخل والواجهة .

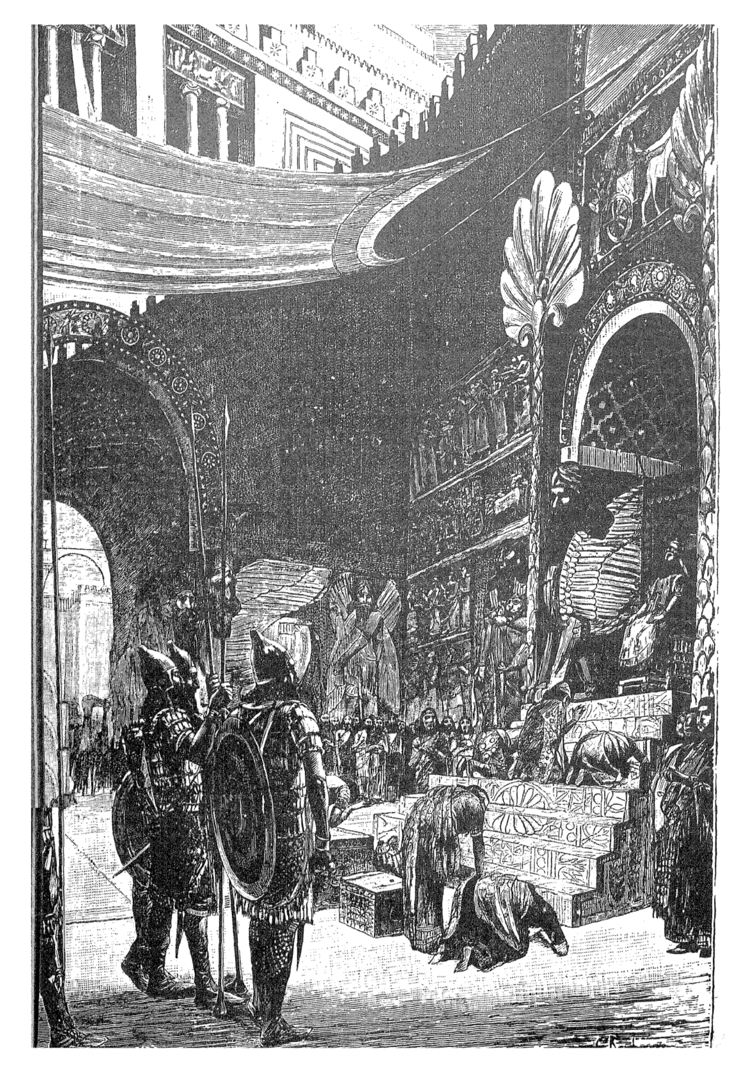
←

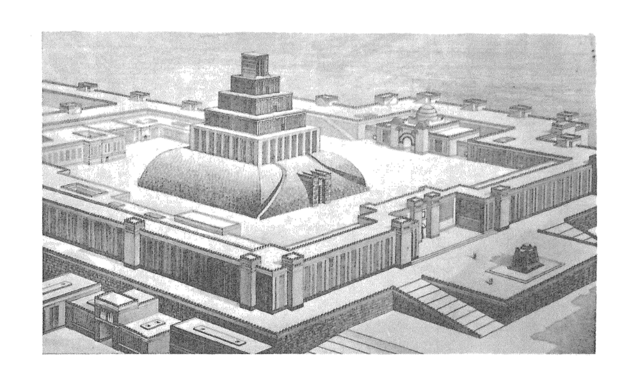
٤٦٢ منظر تخيلي لقاعة العرش في قصر الملك سرجون الثاني ٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق . م . وتظهر الزخارف الجدارية والألواح المنحوتة بالنحت البارز . مدينة خرصاباد

ويدلنا قصر سرجون في خرصاباد على أن أهم ميزات مباني الأشوريين هي الضخامة ، التي تبدت بها قصورهم تحكي أعجب ما أنجز الفن المعماري على طول الزمن . ولقد استغرق بناء هذا القصر ستة أعوام وجاء مفخرة لذلك الملك الذي قال عنه في سجله :

« أقمت المدينة بأيدي رجال البلاد التي أخضعتها الى الآلهة أشور ونابو ومردوك وجعلتها عند موطىء قدمي ، ولقد أقمتها عند سفح جبل موسري شمالي نينوى وسميتها دور شاروكين استجابة لأمر الآلهة بما ألقته في روعي »

وبدأ بناء المدينة بإقامة سور شبه منحرف على مساحة تبلغ ستمائة فدان ، به سبعة أبواب زينت إحداها بنقوش بارزة وطنف من الطوب المطلي بالميناء (لوحة ٤٦١) ، ثم أقيمت في الركن الشمالي الغربي من هذه المساحة المسورة القلعة الحصينة وفيها القصر والمعبد الكبير وعددا من مساكن كبار رجال الدولة ، وشيد مبنى آخر عند الركن الجنوبي لعله كان مخصصا لولي العهد (لوحة ٤٦٢) .





٤٦٣ منظر تخيلي لمعبد نابو بمدينة خرصاباد التي شيدها الملك سرجون ، ويتكون البرج من طبقات سبع يرتقي اليها بواسطة سلالم بنائية . وهو اول دليل على الابراج التي شاع استعمالها في العصر العباسي كملويّة سامراء وجامع ابي دلف في سامراء ومنارته ، ومنارة أحمد بن طولون في القاهرة .

وقد شيد قصر سرجون الثاني فوق هضبة ممهدة وتميز عن قصور الملوك كافة بضخامته وتناسق أجزائه ، إذ تشمل مساحته التي تبلغ عشرين فدانا أكثر من مائتي قاعة وفناء ، وتقل مساحة الأفنية تدريجيا كلما اقتربنا من جناح المعيشة ، وقد جاءت شرفاته الكثيرة متناسقة مع الجبل القريب منه .

كذلك أقيمت معابد لها شأنها في نمرود وأشور ودور شاروكين (لوحة ٤٦٣) . واجتمعت ستة من معابدها السبعة في وحدة معمارية واحدة ، خمسة منها لآلهة ذكورهم « الإله شمش [الشمس] وسين [القمر] وأداد [الرعد] وإيا [الماء] وننورتا [الحرب] ثم آلهة أنثى هي ننجال [أو « ننكال »] ، وبهذا استطاع سرجون الثاني أن يتجه بالصلاة لآلهة ستة لا يبعد معبد كل منهم عن قصره أكثر من خطوات ، كما أقيمت على مقربة من هذه المعابد الستة زقورة ذات سبعة طوابق تنتهي بمعبد الإله أشور يهبط عليها الآلهة من السماء ، غير أنها تهدمت ولم يعثر منها إلا على أطلال لطوابق أربعة ، والفريد في أمرها أن سلم الصعود عليها يلفّها من جوانبها الأربعة .

ولقد مات الملك وما نعم بمدينته غير عامين اثنين ، ولم تتح له الفرصة ليكملها كما أراد ، وبقي القصر خير دليل على ما كان للمهندسين المعماريين الذين شاركوا فيه من خبرة وفن .

٢٣ النحت المجسّـــم



٤٦٤ فن أشوري : اله يحمل
وعاء متدفق
« بإذن من متحف العراق
ببغداد »

والى ضخامة تلك الأعمال المعمارية نشط العمال الأشوريون جاهدين في مجالات الزخرفة من نحت ونقش ، وأبدعوا من النقوش كثرة هائلة فاقت كل ما عرفه الشرق ، ولقد أعانتهم وفرة المواد على التعبير على أحداث التاريخ التي كانوا أتوق ما يكونون للتعبير عنها .

واذ كانت مناطق بلاد الرافدين الوسطى والجنوبية ضنينة بالأحجار ، فقد غص شمال دجلة بنوع من المرمر الجبسي يسهل استخراجه من محاجره ، ولو أنه أسرع قابلية للكسر وأضعف مقاومة للرياح ولفعل الأمطار ، إلا أنه كان أطوع للنحت مما أغرى النحاتين بالعجلة ، فجاءت بعض أعمالهم عارية من الجمال .

ولقد عثر في خرصاباد على تماثيل للآلهة « حاملة الوعاء المتدفق » منحوتة على غرار التماثيل الأشورية في العصور السابقة ، وفقا لقواعد متشابهة ومفهوم هندسي لا يتعدونه .

وثمة تمثالان متماثلان من هذه التماثيل المنحوتة من المرمر ، يذهب البعض الى أنها كانت قاعدة أو مسندًا لنوع من الأطباق المعدنية كانوا يستخدمونها في احتفالات رأس السنة الأشورية . وقد عثر عليهما على جانبي أحد المداخل المؤدية الى معبد سين في مدينة خرصاباد .

وبإنعام النظر فيهما ، نجد أن كليهما يمسك بيديه وعاء ضمه الى صدره ، يتدفق الماء إليه في شكل حزم متموجة منحدرة من أعلى الصدر ومن على الكتفين أو من تحت الذقن . كما يرى المتأمل لباسا للرأس يحيطه زوجان من القرون التي تدور باستدارة لباس الرأس من أسفل الى أعلى وتكاد تلتقي في الوسط من أمام . وتشير هذه الظاهرة الى أن التمثالين لآلهة كانوا يعبدونها . (لوحة ٤٦٤)

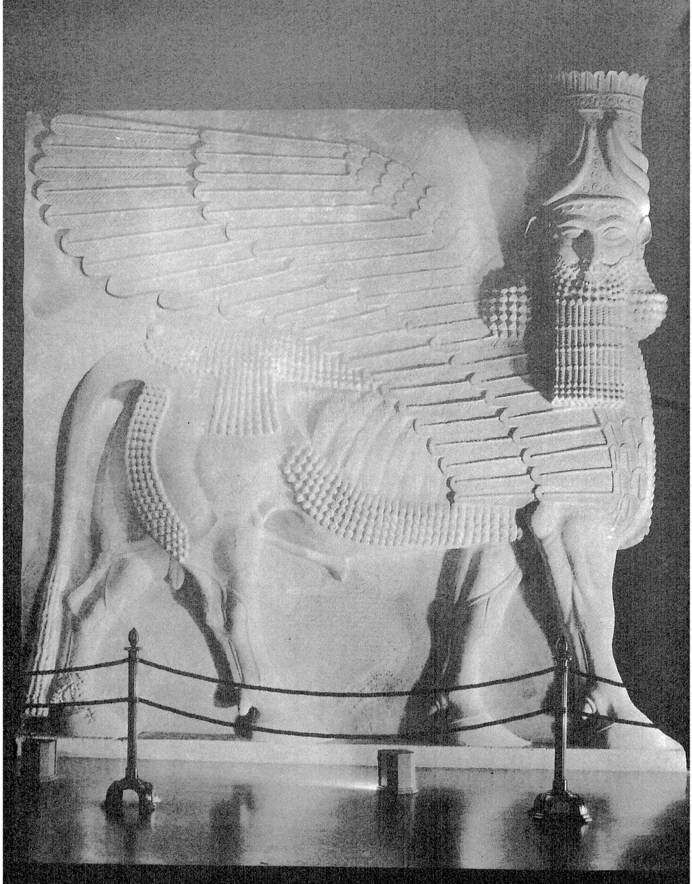
٢٤ النقش البارز

وإذا كان نحاتو أشور، لم يخلفوا غير تماثيل قليلة ، فقد خلفوا كثرة كثيرة من لوحات النقش الشديد البروز التي لم يكن بينها وبين أن تغدو تماثيل كاملة مستقلة غير ضربات قليلة بالإزميل لكي تنفصل عن الجدران المنقوشة عليها . ونرى لهم على أبواب القصور والمعابد تماثيل لأزواج من الثيران مواجهة للزائرين أو بالمجانبة تلفت رؤوسها نحو المقبلين عليها (لوحة ٤٦٥) ، توكل إليها حراسة هذه المباني حتى لا تنفذ إليها قوى الشر . وقد حرصوا على إبقائها ملتصقة بالجدران ، اذ كانت لونا من ألوان الزخرفة يرون فيها عنصرا من عناصر المعمار التي يتعذر إبراز البناء دونها (لوحة ٤٦٦) .

وثمة جني مجنح شديد البروز عثر عليه بخرصاباد له صلة ما بمجموعة الثيران وقد أمسك بثمرة الصنوبر بإحدى يديه والسطل في يده الأخرى ليطهّر من اجتازوا السد الأول توطئة للمضي الى ما هو أبعد (لوحة ٤٦٧) . وقد يكون حامي القصر في (اللوحة ٤٦٨) هو جلجامش في هيئة الملوك ، فهو يرتدي نفس الزي القصير ذي الأهداب المنحوتة بعناية ، ويتميز بالشعر الغزير نفسه واللحية ، ويبدو بارز العضلات مفتولها عليه سمات القوة والنبل ، ويحمل أسدا بدا بالنسبة لضخامته فظا ، مما يرمز الى عظمة شأنه ومقدرته في السيطرة على قوى الشر وحماية القصر ودرء الأخطار عن الرعية .

ولقد أبدعوا إيما إبداع في نحت هذه التماثيل التي جعلوها على غرار ما كان مألوفا في الشرق من الاسترسال وراء الخيال ، فثمة أسد مجنح وآخر له رأس إنسان ، وثمة ثور نبت له جناحان ورأس إنسان ، وحيوان يجمع بين نصفين أحدهما لأسد مجنح والآخر لإنسان (لوحة ٤٦٩) ، ونكاد لا نعثر لهم على تماثيل لأسود حقيقية إلا فيما ندر (لوحة ٤٧٠ ، ٤٧١) .

وتمشيا مع العرف المتبع في النحت منذ عهد آشور ناصربال الثاني فقد غطت لوحات المرمر الجبسي التي بلغ ارتفاعها ثلاثة أمتار جدران عدد كبير من الردهات والحجرات والممرات في قصر سرجون الثاني ، وزينت كلها بالنقش البارز ، متناولة الموضوعات نفسها التي زخرفت بها القصور الملكية في القرن التاسع ، فهي جميعا



٤٦٥ فن أشوري : قصر سرجون في خرصاباد . ثور برأس بشري « بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »



٤٦٦ فن أشوري : ثور مجنح برأس بشري. من المرمر الجبسي. القرن الثامن ق. م. خرصاباد
«بإذن من متحف اللوفر»



٤٦٧ فن أشوري : جني مجنح يحمل ثمرة الصنوبر والسطل . من المرمر الجبسي . القرن الثامن ق . م . خرصاباد
« بإذن من متحف اللوفر »



٤٦٨ فن أشورى : نقش بارز على جدران قصر سرجون يمثل جلجامش (؟) يسيطر على أسد. القرن الثامن ق. م. خرصاباد
«باذن من متحف اللوفر»

٤٦٩ فن أشوري : نقش بارز لجني مجنح
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٤٧٠ فن أشوري : تمثال لأسد
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٤٧١ فن أشوري : وجهان لأسدين محورين تحويرا شديدا وقد تدلى لسانيهما . وهي من تلك المنحوتات التي كانت توضع عادة على جانبي مداخل المعابد لحمايتها ودفع الأرواح الشريرة عنها . تل رماح
« بإذن من متحف العراق ببغداد »

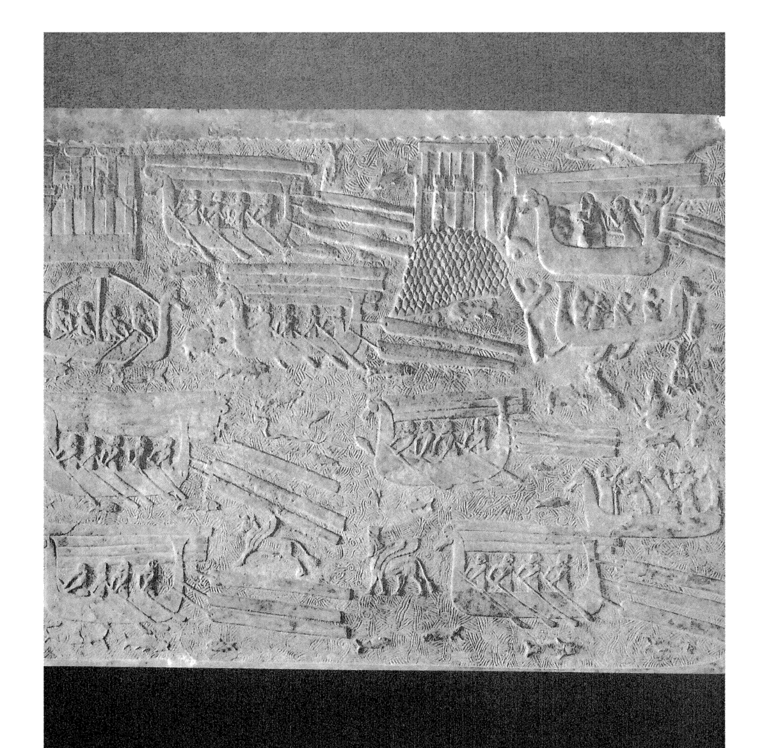
تمجد الملك ، وتصوره مخلوقا فوق البشر ، تحميه قوى سحرية خارقة بينا يؤدي الشعائر ، ومحاربا منتصرا على الشر ، رامزين له بجيوش العدو وبالحيوانات المفترسة ، فيبدو الملك دائما في هيئة القائد والصياد المتربص بفريسته ، وتستطيل قامته في الصورة حتى تصل الى حافة اللوحة .

أما في النوع الآخر من النقوش التي تصور الملك حال الصيد أو الحرب ، فيتابع سرجون خطو من سبقوه من الملوك وخاصة تجلات بلاصر الثالث ، مما حدا بالفنانين الأشوريين الى العناية بتصوير المعارك الحربية ، لما للملوك فيها من حظ كبير ، وأنه ليس ثمة نصر إلا ومرجعه إليهم ، كما نرى في مشاهد فتح المدن وفرار الأعداء سابحين (لوحة ٣٧٨) أو نقل الأخشاب (لوحة ٤٧٢) . غير أن نحاتي عصر سرجون أضفوا الصبغة التاريخية على تلك المشاهد في جلاء أكثر ، أي صوروها وكأنها أحداث حقيقية وقعت بالفعل ، واستخدموا مشاهد من الطبيعة وأحداثا حقيقية كخلفية لها ، مما أسفر عن الاتجاه نحو تصوير مشاهد الطبيعة . واكتست جدران قصر سرجون بشريط من هذه النقوش البارزة التي تمجد غزوات الملك ، كما تسجل مختلف الأنشطة في حياته اليومية ، فنرى مشاهد الصيد والخيل المطهمة (لوحة ٤٧٣) ، كما نرى الملك وهو يتعبد ويستقبل مواكب دافعي الجزية ، وقد صوره الفنان شأن كل الملوك الأشوريين على صورة رائعة من الهيبة والجلال (لوحة ٤٧٤ ، ٤٧٥) .

وفي النقش الذي يصور سرجون الثاني في ثياب العابد الذي خلع تاجه وأمسك في يده اليمنى بالنبات الشعائري بينما حمل القربان بيده اليسرى ، جاء النقش جامدا لا حياة فيه ، هذا اذا استثنينا الجدي بعينيه الثاقبتين وأذنيه المشرعتين ، وجسمه المقشعر بعد أن فزع لرؤية سكين ذابح القرابين (لوحة ٤٧٦) .

ويصور أحد نقوش خرصاباد الملك وهو يغادر قاعة العرش جذلا بمشاهدة المواكب المقبلة عليه من كل صوب من الجنود والخدم ودافعي الجزية تشيد بانتصاراته وتلقى بين يديه الثروات أكواما (لوحة ٤٧٧ ، ٤٧٨) ، ونرى الوفود إثر الوفود تقدم فروض الولاء منكسي الرؤوس في هيبة وخشوع على حين بدت رؤوس الجياد عالية تغالب الفرسان على أعنتها والفرسان يغالبونها (لوحة ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣) .

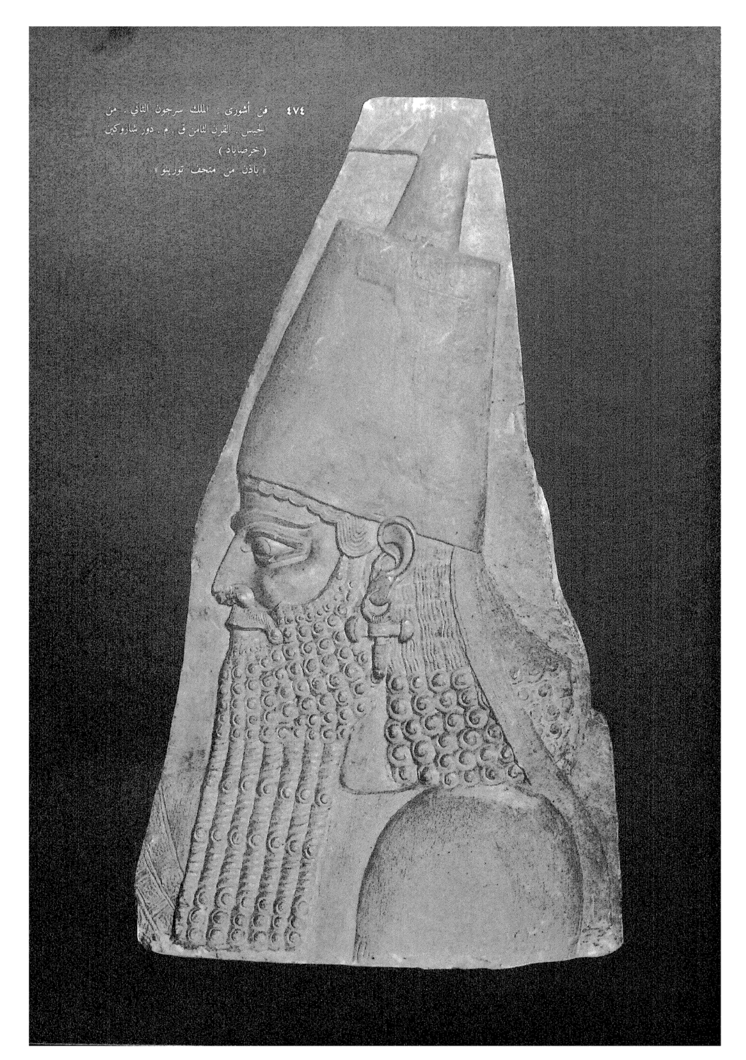
وكان النقش البارز على الحجر هو أساس زخرفة القصور الأشورية ، غير أن الفنانين عمدوا الى عمل لوحات ملونة من الآجر المزجج . وقد بقيت منها في خرصاباد نماذج بديعة على بوابات المدينة ووجهيات المعابد المختلفة ، ولعل أكبر مجموعة زخرفية منها هي تلك التي تزين جانبي بوابة معبد « سين » وتصور موكبا غريبا يتقدمه الملك وفي إثره أسد ثم نسر يعقبه ثور من خلفه شجرة تين ثم محراث ، وفي ذيل الموكب رئيس الوزراء (لوحة ٤٨٤) . وإذا كان من السهل علينا أن نفسر وجود الملك مع رئيس الوزراء ، لأنه أمر طبيعي ، فليس من اليسير علينا أن ندرك السر في الربط بينهما وبين الحيوانات الثلاثة ، وقد يكون الثور بديلا عن الثور المجنح ذي الرأس البشري حارس البوابات ، والنسر رمزا للسيطرة على الجو ، والثور رمزا لكثرة النتاج ، وشجرة التين رمزا لخصوبة الأرض ، والمحراث رمزا للزراعة ، والأسد رمزا لسيطرة المملكة الأشورية على الأرض .



٤٧٢ فن أشورى : منظر بحرى . نقل الأخشاب بعد تقطيعها على الساحل الفينيقى . القرن الثامن ق . م . خرصاباد
« باذن من متحف اللوفر »



٤٧٣ فن أشوري : نقش جداري يمثل منظر صيد على جدران قصر سرجون الثاني . القرن الثامن ق . م . خرصاباد
« بإذن من متحف اللوفر »



٤٧٤ فن أشورى : الملك سرجون الثاني . من الجبس . القرن الثامن ق . م . دور شاروكين (خرصاباد)
« باذن من متحف تورينو »

٤٧٥ فن أشورى : نقش بارز يمثل الملك سرجون . خرصاباد
« باذن من متحف العراق ببغداد »

٤٧٦ فن أشورى : سرجون الثاني يحمل جدى القربان . من المرمر الجبسي القرن الثامن ق . م . خرصاباد
« باذن من متحف اللوفر »

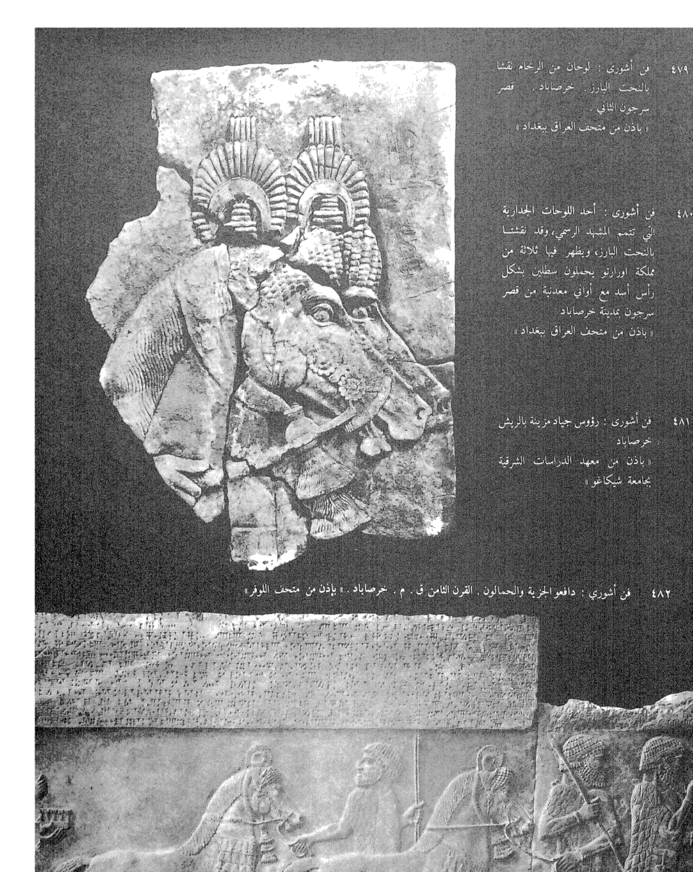


٤٧٧ فن أشورى : : نقش بارز يظهر فيه الملك سرجون لابسا قلنسوته العالية وبزيّه الرسمي الملكي ، ومن خلفه أحد خدمه يحمل مهشة الذباب باحدى يديه ويمسك بالأخرى منشفة . من الرخام
« باذن من متحف العراق ببغداد »



٤٧٨ فن أشورى : نقش بارز يظهر فيه خادم الملك سرجون (الذي لم يظهر بالصورة) يحمل مهشة الذباب وحامل عدة حرب الملك . دور شاروكين . قصر سرجون الثاني .
« باذن من متحف العراق ببغداد »





٤٧٩ فن أشورى : لوحان من الرخام نقشا بالنحت البارز . خرصاباد . قصر سرجون الثاني .
« باذن من متحف العراق ببغداد »

٤٨٠ فن أشورى : أحد اللوحات الجدارية التي تتمم المشهد الرسمي، وقد نقشتا بالنحت البارز، ويظهر فيها ثلاثة من مملكة اورارتو يحملون سطلين بشكل رأس أسد مع أواني معدنية من قصر سرجون بمدينة خرصاباد
« باذن من متحف العراق ببغداد »

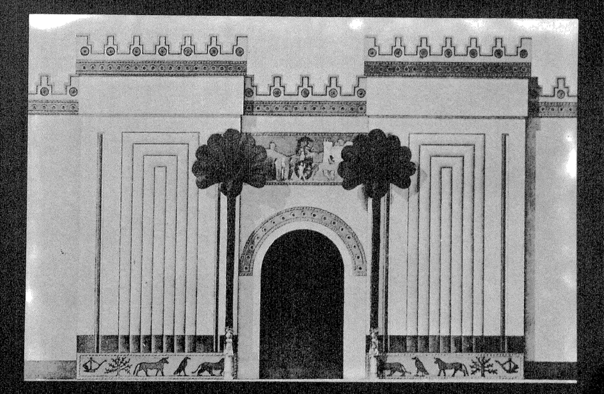
٤٨١ فن أشورى : رؤوس جياد مزينة بالريش ، خرصاباد
« باذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »

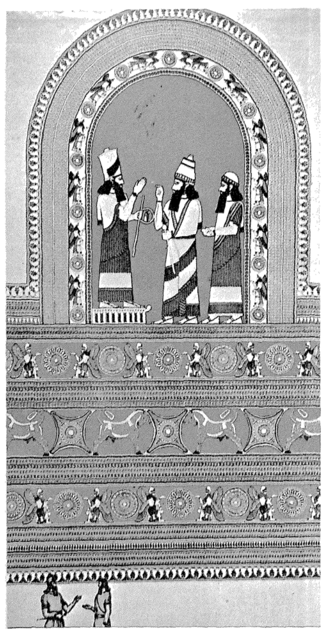
٤٨٢ فن أشوري : دافعو الجزية والحمالون . القرن الثامن ق . م . خرصاباد . « بإذن من متحف اللوفر »

٤٨٣ فن أشوري : نحت بارز يمثل سائس أشوري يقود زوجا من الخيل . وأمام هذه المنحوتة لوحا من الرخام كان في الأصل مفروشا على أرضية احدى مداخل القصر وهو مزين بزخارف من خطوط زهرة اللوتس في حقلين تفصل بينهما كتابة مسمارية ذكر فيها اسم الملك سرجون (نحو ٧١٠ ق . م) .
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٤٨٤ بوابة معبد سين
« بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو »






فن أشوري : بوابة معبد سين ، دور شاروكين
(خرصاباد)

ويتمثل تمسك خرصاباد الشديد بالتقاليد الفنية ، في مشهد بجدار إحدى قاعات المقر « ك » الذي أمكن ترميم شكله الى ارتفاع بضعة أمتار[1] ، وهو مشهد تقليدي يقف فيه الإله – ولعله أشور – يتلقى فروض الطاعة التي يقدمها الملك وفي صحبته موظف كبير لعله صاحب المقر ، ويطوق المشهد إطار نصف دائري مزخرف ، من تحته ثلاثة صفوف أفقية متتابعة ، يشتمل اثنان منها على مجموعة من الجن المجنحة الراكعة ، ويشمل الصف الثالث والأوسط ثيرانا يواجه أحدها الآخر وقد استخدم الفنان اللون الأزرق والأحمر والأبيض وقليلا من اللون الأسود (لوحة ٤٨٥) .

---

(١) لم يبق الآن شيء من هذا الجدار

٢٥ العـاجيّـات

وفي نمرود عثر على قطع عاجية منقوشة نقشا دقيقا من صنع محارف سورية أوفينيقية ، ومنها ماهو من صنع محلّي ، أنتجت منها عددا كبيرا تتناول موضوعات محددة غير أنها متنوعة الشكل ، من ذلك « امرأة في نافذة » ومخلوقات إلهية تحمي بجناحيها الشجرة أو « حور » صغير ، ومثل بو الهول المجنح (لوحة ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨) . ويكاد الإجماع ينعقد على أن هذا الإنتاج متأثر بالفن المصري أو هو منقول عنه ، ولعله تم عن طريق التجارة أو في شكل غنائم للحملات المظفرة .

وهناك مجموعة عاجية تؤكد تمسك الأشوريين بتقاليد نحت الحيوانات التي ورثوها عن السوريين ، منها ثيران منقوشة نقشا شديد البروز في أسلوب قوي يشير من خلال خطى الثيران الثقيلة الى ما وراءها من إصرار تؤكده انحناءة الرأس موحية بعزمها على التصدي بقرونها القاتلة (لوحة ٤٨٩) .

وهناك بقايا لقطع هامة استخدم فيها العاج وقشرة من الذهب ومعاجين ملونة لتغشية العيون والحواجب وخصلات الشعر الملتصقة بالصدغ والشريط الضام لشعر الرأس والمحلى بوردات .

ولعل الحرفيين الأشوريين دون غيرهم من أبدع رأسا لسيدة متوجة يشي وجهها بابتسامة خفية ، لها عينان ملونتان تفيضان حيوية رغم شدة شبهها بتلك الرؤوس العاجية السورية الطراز . وقد عثر عليها في قاع بئر بقصر شلمنصر في نمرود ، ألقيت فيها منذ حوالي ٢٥٠٠ سنة (لوحة ٤٩٠ أ ، ب) ، ويغلب على الظن أنها رأس لملكة أشورية برغم ما نعرفه من ندرة تمثيل المرأة الأشورية في فنونهم ، باستثناء الدقيقة منها . ولا يملك المختصون أن يطلقوا اسما على هذه الرأس ، التي يحلو للبعض تشبيهها بال « مونا ليزا » لليوناردو دافنشي .

وهناك لوحتان فريدتان تمثلان مشهدا واحدا غريبا ، هو مشهد لبوءة تنقض على رجل يبدو من قسماته أنه نوبي أو أثيوبي وسط أجمة من نبات اللوتس[١] . وقد عبّر الفنان عن اللبؤة في خطوط يسيرة ولكنه اهتم بتفاصيل

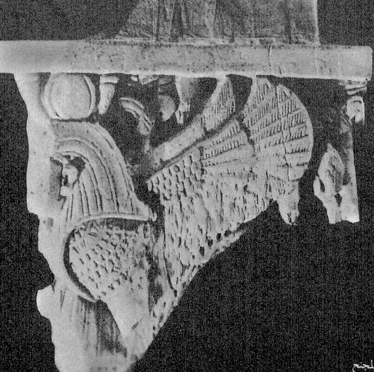
---

(١) عثر عليهما بنفس البئر داخل قصر أشور ناصربال بنمرود



٤٨٦ فن أشوری : امرأة في النافذة . القرن الثامن ق . م .
« باذن من متحف العراق ببغداد »





٤٨٧ فن أشوری : مخلوق الهی یحمی
بجناحيه شجرة .
« باذن من متحف العراق ببغداد »

٤٨٨ فن أشوري : بو الهول المجنح
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٤٨٩ فن أشوري : نقش بارز على العاج يمثل ثورا . القرن التاسع ـ الثامن ق . م .

وجه الرجل الذي بدا وكأنه في غفلة عن مصيره المحتوم (لوحة ٤٩١) .ولم نعرف بعد سر هاتين اللوحتين ، وغاية ما نعرفه هو أنهما ألقيتا أيضا في بئر ،إثر الاضطرابات الداخلية أو على أثر تعرض المدينة لهجمات الميديين[١]

ويضم متحف اللوڤر لوحة فضية استخدمت خلفية لحيوانات منحوتة من العاج ، تمثل اسدا ولبوءة ينقضان على وعل مذعور ، دون مراعاة لنسب الأحجام (لوحة ٤٩٢) .

ولكن هل لنا أن نحكم بأن الحصن الملكي ومدينة دور شاروكين بوصفهما إنجازامعماريا لسرجون الثاني قد بلغا المستوى نفسه الذي احتله أول قصر ملكي عظيم في العهد الأشوري الحديث وهو قصر أشور ناصربال في كالح؟ يعتقد مورتجات أننا إذا وضعناهما في مستوى واحد فينبغي ألا يتجاوز هذا الحكم فن العمارة وحدها ، فإن تزيين الأفنية والحجرات والممرات ، باللوحات المصورة والمنقوشة يتناسب من حيث الحجم حقا مع المقاييس الشاسعة للبناء ، ومع ذلك لا يفصح أسلوب الزخرفةعن أي تجديد جوهري في تنفيذ صور الشخوص ، كما لا تفصح الموضوعات المستخدمة عنأي تقدم فكري يبرّ التخيل التصويري في عهد أشور ناصربال .

---

(١) لقدوجدت هذه المجموعة الكبيرة من العاجيات في بئر حصن شلمنصر ، غير أنها صنعت في أزمنة مختلفة ، ومنها ما هو من عهد سرجون الذي كانت كالح (نمرود) عاصمته قبل أن ينتقل إلى دور شاروكين .





٤٩٠ فن أشورى : الموناليزا الأشورية . من العاج .
القرن الثامن ق . م . نمرود
« باذن من متحف العراق ببغداد »



٤٩١ فن أشوري : لبؤة تنقض على أثيوبي . من العاج والذهب وعجينة ملونة وأحجار ملونة . القرن الثامن ق . م . نمرود
« بإذن من متحف العراق ببغداد »



٤٩٢ فن أشوري : أسد ولبؤة ينقضان على وعل مذعور في منطقة جبلية وأحراش . من الفضة والعاج . النصف الاول من الألف الأول .
« بإذن من متحف اللوفر »

٢٦ تشكيل البرونز

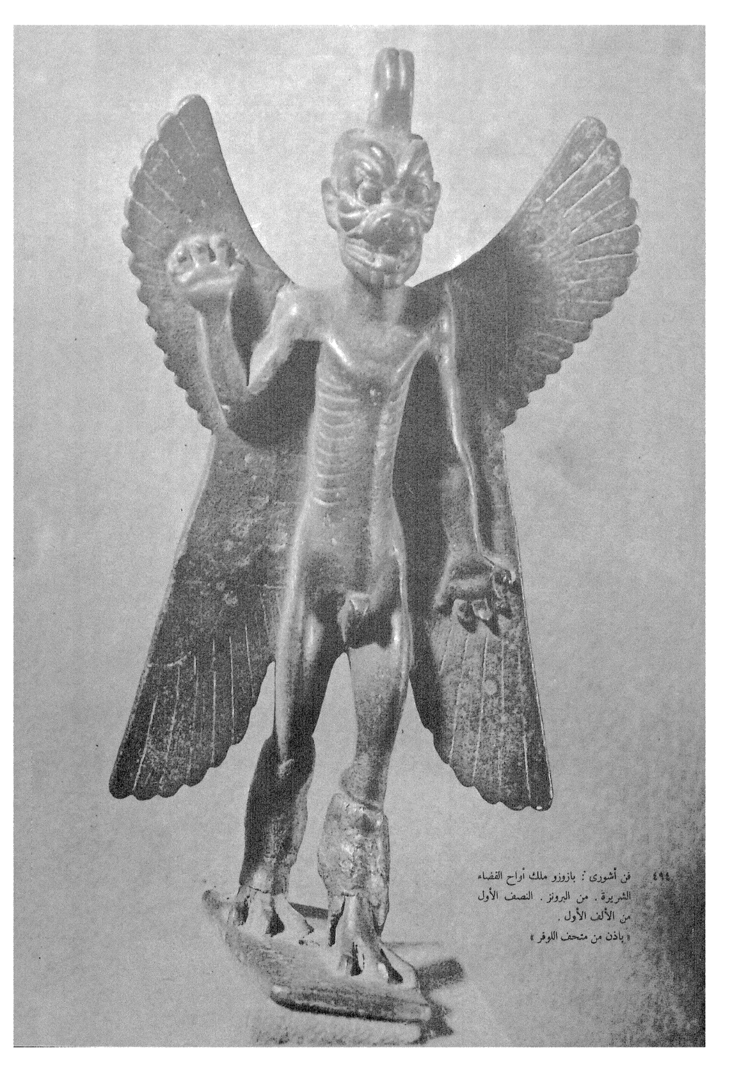
وأعانت صناعة المعادن المزدهرة على تشكيل قطع فنية جديرة بالإشادة كتماثيل الحيوانات العديدة وخاصة الأسود البرونزية ذوات الحلقات المثبتة في ظهورها ، ويصوركل منها الوحش مضطجعا مكشرا عن أنيابه متحفزا للإنقضاض على العدو (لوحة ٤٩٣) . وسواء أكانت هذه التماثيل البرونزية قد استخدمت أثقالا ، كما كتب على بعضها التي كشف عنها في نمرود ، أم في ربط الجياد أم شد حبال الأعلام والبيارق التي كانت ترفع فوق القصور إبان الاحتفالات ، فقد نجح الفنان في تحريك نبضات الحياة فيها رغم خطوطه الإجمالية . وجاء هذا الأسد أروع من أسد سوسه ، الذي لا يعدو أن يكون نسخة جامدة فاترة نقلها حرفي تعوزه الحرارة وان لم تنقصه المهارة . ولا زلنا نجهل حتى اليوم السرفي هيام الأشوريين بجمعهم بين الإنسان المتميز بالذكاء والنسر ملك الطيور والأسد سيد الصحراء والثور رمز الخصوبة ، وتشكيلهم جسدا موحدا من هذا كله ، أو من بعض هذه العناصر كتمثال « پازوزو» البرونزي الذي بقي مجهول المصدر ، وهو ينقلناالى عالم خرافي ساحر ، من خلال قناع وجهه المقطب الجبين الذي يعلو جسم إنسان له قدما طائر جارح ، وجناحان نصف مبسوطين وأصابع معقوفة تشير الى الروح العدائية لهذا التكوين الذي يطلق علي النص المصاحب له « ملك أرواح الفضاء الشريرة » رمزا لريح الجنوب الساخنة مثيرة العواصف والحمى في وجه ملائكة الخير (لوحة ٤٩٤) . ومن العجيب أن هذه الشخصية قد شاعت في عالم يؤمن بدلالة الصورة على الأصل ، ومامن شك في أنهم صوروها تعبيرا عن فزعهم منها ، وهم من كانوا يملكون من وسائل السحر ما يمكنهم من القضاء على آثارها .

٤٩٣ فن أشوري : أسد متحفز . من البرونز . القرن الثامن ق . م . دور شاروكين .
« باذن من متحف اللوفر »

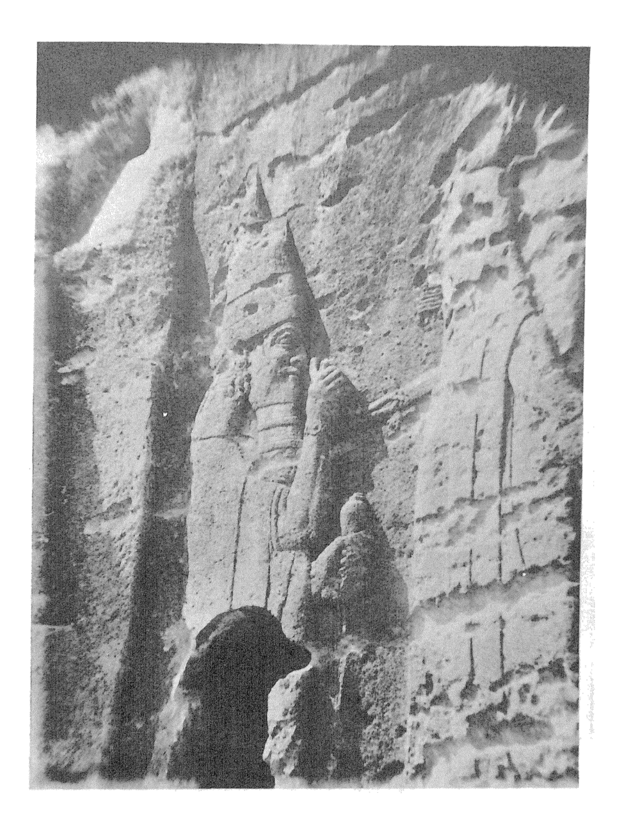


٢٧ عهد سنحاريب وأسرحدون وأشوربانيبال (القرن السابع)

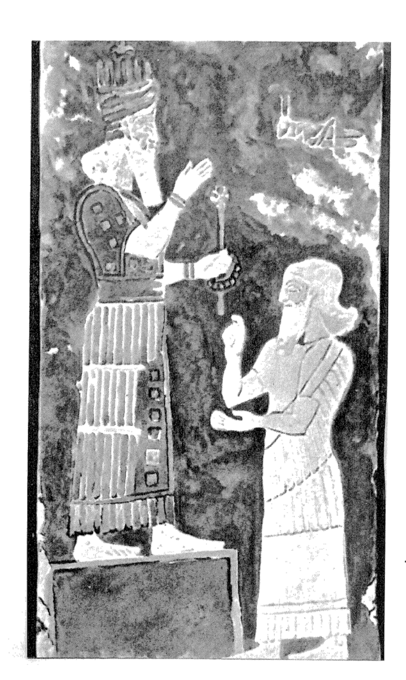
بلغت الامبراطورية الأشورية اللاحقة ذات السطوة السياسية والعسكرية الذائعة الصيت أشدها في عهدي تجلات بلاصر الثالث وسرجون الثاني بعد جهود شاقة خاضتها أجيال متتابعة ، وقدّر لهذه الامبراطورية أن تكون قصيرة العمر بعد أن بلغت ذروتها . غير أن فنون آشور قد أفادت منها ايما فائدةلأن الشعب الأشوري كان قد مر بسلسلة من التغييرات خلال هذه المرحلة الأخيرة ، فقد استمر الأشوريون طويلا عاجزين عن المواءمة بين علاقاتهم السياسية مع بابل وبين اعجابهم الشديد بالحضارة والديانة البابلية . وقديما أعلنت سامورامات [سميراميس]



٤٩٤ فن أشوري : بازوزو ملك أرواح القضاء الشريرة . من البرونز . النصف الأول من الألف الأول .
« بإذن من متحف اللوفر »



وابنها أداد نيراري الثالث أن الإله البابلي نـابو هو الإله الوحيد ، كما شاعت الأسماء التي يدخل فيها اسم مردوك الإله البابلي الرئيسي في أشور. ولا نزاع في أن المفهوم الأشوري للملكية كان قد تجسد مرة أخرى بوضوح على يدي تجلات بلاصر الثالث وسرجون الثاني ، كما أن سنحاريب قد أصر على أن يحتل الإله أشور مكانة مردوك حفاظا على مملكة أشور ، فشيد دار « أعياد السنة الجديدة » على غرار دار مردوك في بابل (لوحة ٤٩٥) .



٤٩٥ فن أشورى : صورة الملك الأشوري سنحاريب (٧٠٥ - ٦٨١ ق. م.). بالنحت البارز منتصبا أمام اله أشور. وهي جزء من المنحوتات البارزة التي خلفها الملك سنحاريب في خنس، القرية الواقعة على الضفة الغربية لنهر جومل بعد تنفيذه لمشروع ري مدينة نينوى عاصمته الكبرى حيث أقام عند منبع الجومل منحوتات نقوش في سفح الجبل أبرز فيها أعماله ومشاريعه، وتوجد كتابات مسمارية تذكر حروبه وفتوحاته وخاصة تدميره لمدينة بابل.
« باذن من متحف العراق ببغداد »

٤٩٦ فن أشورى : الملك يصلى أمام اله مرتقيا منصة.
« باذن من متحف برلين »

وحلت الكائنات الملفقة محل الآلهة التي اختفت من القصور المقامة على ضفاف دجلة اللهم إلا في القليل النادر، من ذلك تلك اللوحة الجدارية من الفخار المطلي بالميناء بمدينة أشور حيث تصور إلها مرتقيا منصة وقبالته ملك يصلي في خشوع (لوحة ٤٩٦).
وفي أعماق جُبّ بمعبد الإله أشور كشف عن حوض كبير مستطيل الشكل نقش في منتصف كل جانب



٤٩٧ فن أشوري : حوض شعائري نقش عليه آلهة يحمل كل منهم وعاء تتدفق منه المياه وكهنة يلبسون جلد سمك . من الحجر الجيري .
« بإذن من متحف برلين »

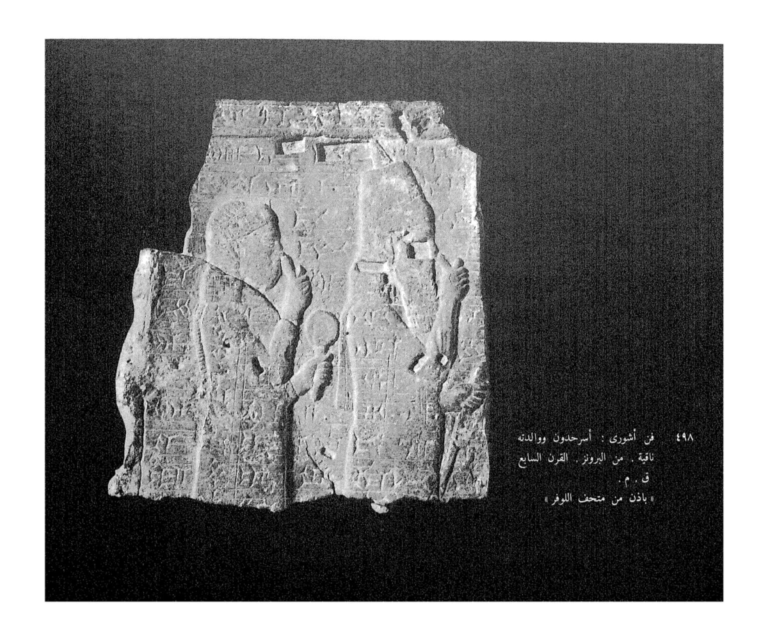
من جوانبه وفي كل زاوية من زواياه الأربع إله يضم الى صدره وعاء يتدفق منه الماء في خيوط اربعة ، يتجه اثنان منها الى السماءواثنان صوب الأرض ، على حين يقف الىجانب الإله – ولعله إله الماء –كاهن يلبس جلد سمكة ويمسك في يده سطلا – ولعله يرمز الى ارتباط الماء بالأسماك – ، وتشير بقايا النصوص المنقوشة عليه الى أنه يرجع الى عهد سنحاريب [٧٠٤ – ٦٨١] (لوحة ٤٩٧)

ومن الغريب أن سنحاريب قد سجل حولياتهبلغة بابلية بليغة كما تزوج بسيدة سامية منالغرب هي « ناقية » ، وكانت بطبيعة الحال أقرب انتماء الىالبابليين الآراميين الكلدانيين منها الى الأشوريين . وما لبثت أن قبضت على زمام السلطة في آشورخلال لحظات بالغة الحرج من تاريخ الامبراطورية ، فهي التي فرضت وريث العرش ، وتحت تأثيرها قبل سنحاريب أن يكون ابنها أسرحدون[1] وليا للعهد ، الأمر الذي أثار حفيظة أخوته . ومما يدل

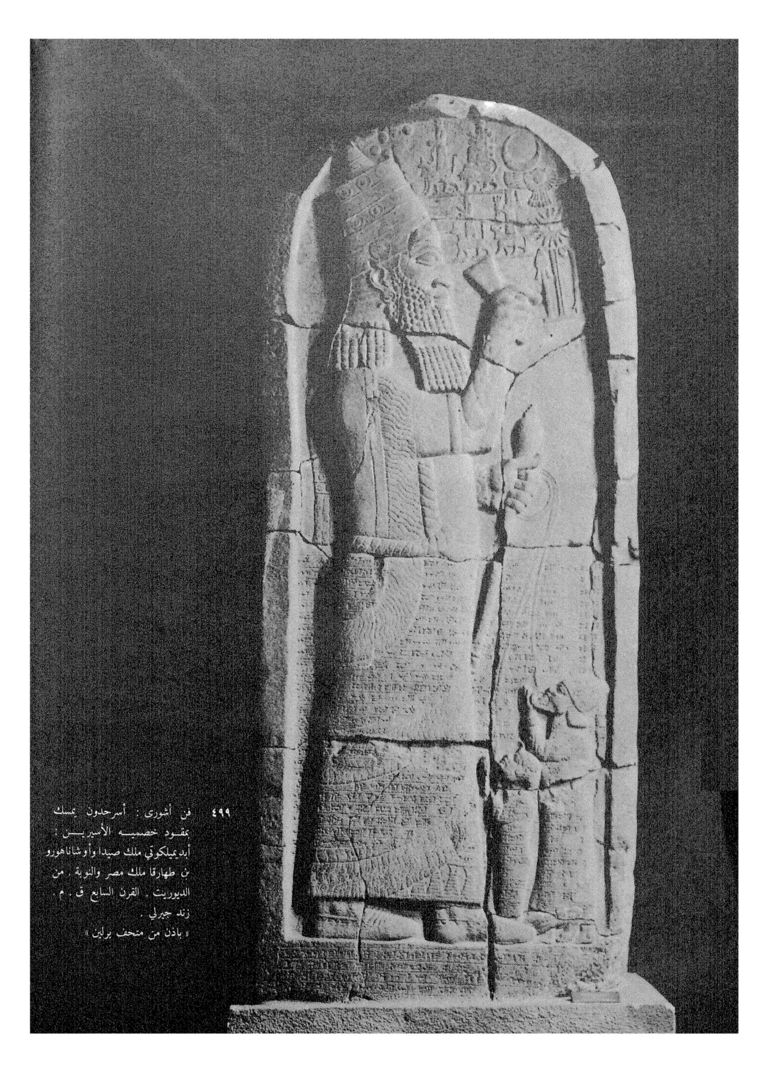
(١) أشور – آخا – ايدين ومعناها أشور قد أعطى أخا

على مدى سيطرة ناقية ، ظهورها الى جانب ابنها الملك أسرحدون على تلك الصفحة البرونزية الكبيرة ذات القيمة التاريخية الكبرى والتي لم يبق للأسف منها سوى أجزاء ضئيلة ، والراجح أنها كانت كسوة لمذبح أو لعرش ، وتصور شخصيتي الملك أسرحدون ووالدته ناقية زوجة سنحاريب التي تسير في إثره بينما يحك كل منهما أنفه بعصا صغيرة ، وتقوم هذه الحركة الغريبة مقام السجود على الأرض لمن تجري في عروقهم دماء ملكية (لوحة ٤٩٨). وقد عثر على نصبين يمجدان انتصارات الملك أسرحدون على صيدا ومصر يظهر فيهما الملك وكأنه عملاق ، على حين تضاءل حجم أعدائه وقد خرّ أحدهما أمامه راكعا ورفع الآخر يده مستعطفا ، ويمسك الملك في يده بمقودهما رمزا لانتصاره عليهما وإخضاعه لهما (لوحة ٤٩٩ ، ٥٠٠).

وكان أسرحدون على العكس من أبيه شديد التعاطف مع بابل ، ومن بواكير ما أصدر من أوامر إعادة تشييد معبد مردوك في بابل الذي خربه أبوه سنحاريب . ولم يقتصر هذا التعاطف عليه وحده بل شاركته أسرته مشاعره. وما كاد أسرحدون يلقي حتفه خلال حملته على مصر حتى تدخلت ناقية من جديد كي تضمن حصول حفيدها



٤٩٨ فن أشوري : أسرحدون ووالدته ناقية . من البرونز . القرن السابع ق . م .
«بإذن من متحف اللوفر»



٤٩٩ فن أشوري : أسرحدون يمسك بمقود خصميه الأسيرين : أبديميلكوتي ملك صيدا وأوشاناهورو بن طهارقا ملك مصر والنوبة . من الديوريت . القرن السابع ق . م . زند جيرلي .
« باذن من متحف برلين »

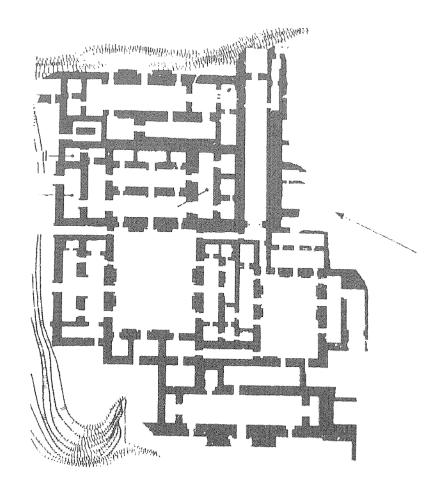


٥٠٠ فن أشوري : نصب الملك أسرحدون ، ويصوره وهو يمسك بمقود أسيريه أبديميلكوتي وأوشانا هورو . من البازلت (٦٩٩ق . م .) « باذن من متحف حلب »

اشوربانيبال على العرش ، ونجحت في مسعاها بعد أن حال الحزب القومي الأشوري دون الاعتراف بأخيه شمش – شموكين[1] ملكا على أشور نظرا لمشاعر الود القوية التي كان يكنّها لبابل ، وهكذا بات على شمش–شموكين أن يقنع بعرش بابل . وما من شك في أن هذا الحل للمشكلة البابلية ، الذي كان في حقيقة الأمر يعني تقسيم الامبراطورية قد أثار حفيظة الدوائر الأشورية المتعصبة . وتكمن الأهمية التاريخية لكل مؤامرات القصر في أن تمثّل الشعب الأشوري لكل ما هو بابلي حتى أعماقه قد انتقل الى أصحاب الأمر في القصر الملكي ، وآية ذلك آخر الملوك الأشوريين العظام ، أشور بانيبال نفسه (٦٦٨ – ٦٢٨ ق . م) ، فقد أدركت جدته ناقية – حتى وهو في ريعان شبابه – أنه لم يكن فارسا وصيادا ماهرا فحسب بل رجل فكر واسع الثقافة أيضا ، واذ لم يكن قد أعد منذ البداية لاعتلاء العرش ، فقد تلقى تعليمه كي يصبح كاهنا ورجل علم . والحضارة الإنسانية مدينة لهذا القسط من التعليم الذي

(١) شمش – شوم – أوكين

٥٠١ مسقط أفقي لقصر قوينجق



ناله ، بتلك المكتبة من نقوش الكتابة المسمارية التي جمعها بعناية شديدة وحماس كبير ، كما تدين له بتلك المنجزات الفنية الأشورية التي بلغت أشكالها أوج نضجها .

ويمكننا أن نلمس التغيير الأخير الذي طرأ على الفن اللاحق في عمارة قصرين شيدهما سنحاريب وأشور بانيبال فوق تل قوينچق بين أطلال نينوى قرب الموصل وسط الآثار المتخلفة عن الامبراطورية . فقد استقر سنحاريب في بادىء عهده في آشور ، ثم ما لبث أن هجر « دور شاروكين » ذلك البناء الشامخ الذي بناه أبوه ، وشيد قصرا جديدا بدأه عام ٧٠١ ق . م في أقصى جنوب قوينچق وأسماه « القصر الذي لا يبارى » وسجل هذا في نقش طويل . ولا يجوز أن نأخذ هذا الوصف على علاّته من الناحيتين الجمالية والتقنية ، فلم يكن القصر أضخم من دور شاروكين ولا هو ضم مجموعة كاملة من المباني تخدم وظائف متعددة للدولة وللعرش على غراره . والراجح أن هذا القصر لم يكن ينظر إليه مثل دور شاروكين بوصفه رمزا للكون ، ولكنه على العكس من كافة الدور الملكية الأشورية منذ أشور بانيبال الثاني قد أعد تخطيطه وفقا لتصميم جديد (لوحة ٥٠١) ولم يقف الأمر عند هذا ،

بل لقد تغيرت النظرة الى قاعة العرش منذ عهد سنحاريب وحتى نهاية الحكم الأشوري كله ،فلم تعد تلك القاعة كالعهد بها أيام أشورناصربال ، تستقبل الملك وكأنه كائن شبه أسطوري ، ولم تعد كذلك قلب القصر الملكي الأشوري النابض ، والمنطلق الذي يحقق فيه المفهوم الأشوري للملكية تعبيره التصويري الرمزي سواء في العمارة أم في النقوش الجدارية الكبيرة المزينة بشجرة الحياة والجن . لقد اختفت النقوش الأسطورية التي ألفناها عن القرن التاسع ، والتي غمرت القصر الشمالي الغربي في كالح ، وخلفتها النقوش البارزة التي تبين مآثر الملك التاريخية والبطولية والتي كانت تظهر على استحياء في عهد أشور ناصربال الثاني فوق البلاطات الحجرية . وتعطينا دراسة القصرين الملكيين في قوينچق اللذين شيدهما سنحاريب وأشور بانيبال على التوالي الانطباع بأنهما لم يفقدا وظيفتيهما السابقة فحسب بوصفهما قلب العقيدة الأسطورية للملكية ، بل أنهما بحجراتهما التي يمكن النفاذ اليها من كل جهة ، ومداخلهما وممراتهما وأفنيتهما ومنحدراتهما وكذلك نقوشهما الجدارية البارزة وحولياتهما المصورة ، إنما يهدفان الى عرض منجزات الملك التاريخية .

بيد أن النقوش الجدارية البارزة في قصر سنحاريب الجنوبي الغربي في نينوى (قوينچق) جاءت أكثر مطابقة للأحداث والأماكن التاريخية عنها في دور شاروكين ، فقد زودت النقوش في أولهما بكتابة مسمارية تحدد زمان الأحداث ومكانها

٢٨ فن أشوربانيبال

إذا كانت معرفتنا بمنجزات أشوربانيبال الريازية قاصرة ، إلا أنها أوسع فيما يتعلق بفنون النقش والتصوير ، ويرجع الفضل في ذلك الى قصري قوينچق وبضع أطلال أخرى ، إذ أصبح في الإمكان متابعة فروعه المتعددة كالرسم والتصوير الجداري والنماذج الطينية والنقوش الجدارية البارزةالبارعةالتنفيذ خلال مرحلتين من عهده . ونحن لا نستشعر المستوى الرفيع للمهارة الفنية في كل عمل من هذه الأعمال الفنية فحسب ، بل ندرك على الفور لمسة العبقرية التي لا تخفى ، الأمر الذي يوحي بأن ثمة تأثيرا لأشوربانيبال نفسه على الفنانين الذين كان لهم راعيا ، ودليل ذلك تلك العجالات التخطيطية التي بقيت لنا ، فنحن لا نجد مثيلا لرسوم الفرسان والأسود من تل برسيب بروعتها وتألقها في كافة الفنون التي سبقت المعجزة الإغريقية سواء في قوة التعبير أو في ثقة الفنان بلمساته (لوحات ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤) .

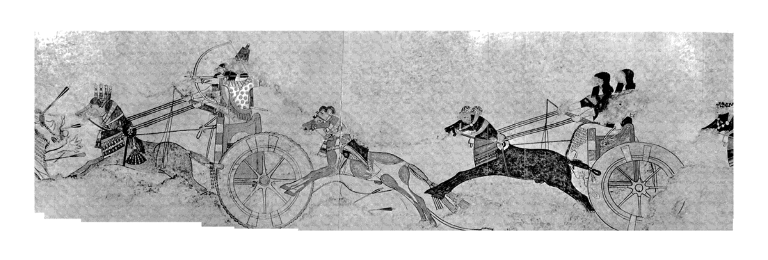


٥٠٢ تصوير جداري يمثل فارس



٥٠٣ فن أشوري : تصوير جداري يمثل أسد





٥٠٤ فن أشوري : الملك في رحلة صيد .
تصوير جداري . القرن السابع
ق . م . تل برسيب



٥٠٥ فن أشورى : أشور باني بال يحمل السلة . القرن السابع ق . م . بابل
« باذن من المتحف البريطاني »

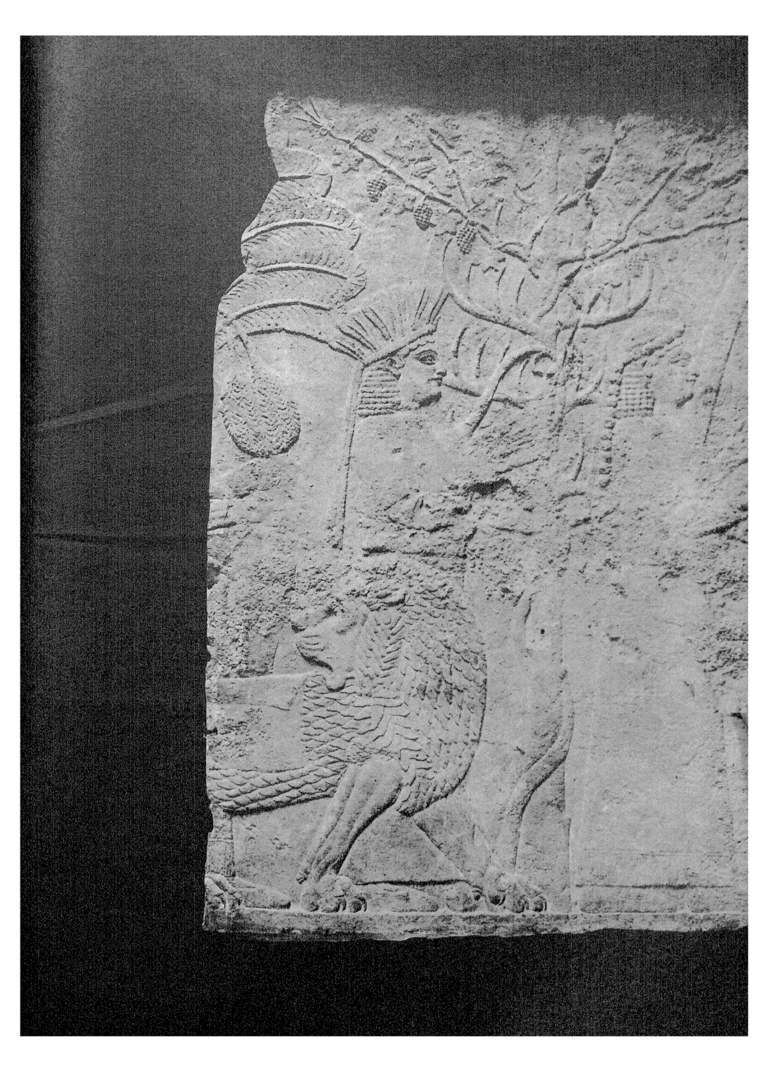
ومما يؤكد هيام الأشوريين بالتصوير الجداري ، ما تم الكشف عنه في تل برسيب من مجموعات هامة يبلغ امتدادها مائة وثلاثين مترا لم تبق منها إلا أجزاء صغيرة في قصر ريفي ، وكلها تصاوير تمثل الملك وهو يباشر الحكم والقنص والحرب ، كما زينت قاعة عرشه وغرف استقباله وممراته وحماماته بتكوينات زاهية الألوان . وقد ظهرت بعض المشاهد الخارجة عن التقاليد الدينية مثل مشهد مجموعة من النساء ثلاثة منهن عاريات في وضعة مواجهة بقاعة العرش ، وهي استثناء من الطابع العام الذي التزم التقاليد مع تحرر قليل يسمح بتنويع الأشكال ، الأمر الذي لم يظفر به النحاتون من قبل .

ويبدو شكل أشور بانيبال أقرب في تكوينه الى الجنس الآرامي ، على الرغم من ردائه الملكي الأشوري [الرداء ذو الحزام المفتول على هيئة حبل والتيارا (التاج) المزدوجة فوق الرأس] حاملا سلة البنائين فوق رأسه في وضعة طقوسية سومرية بابلية قديمة (لوحه ٥٠٥) . وما من شك في أن هذا التأثر بالمفاهيم البابلية الذي طغى على الأشوريين تحت حكم أشوربانيبال لم يفقدهم طابعهم بل أدى الى إثراء الملكية في الشرق الأدنى إثراء

داخليا ، بمزجه ما بين مفهومي الملكية الأشورية والبابلي . على أنه لم يتم التعبير عن هذا الإثراء الداخلي في منجزات أشور بانيبال الفنية فقط ، إذ نجد في هذه المنجزات لأول مرة في تاريخ الشرق القديم صفاء وانسجاما في الأشكال يساير مشيئة الملك البابلي حمورابي حين سجلها منقوشة على لسان أحد أبناء شعبه بقوله : « لقد ظفر الناس في عهده بالراحة فوق السهول الآمنة ، إذ أرخى ظله الجميل فوق مدينتي . . . ». وبعبارات تكاد تكون مشابهة تحدث أشور بانيبال عن عهده وكأنه ما عاد ملكا لآشور الصارمة المحاربة ، بل عاد من جديد حاملا للناس سعادة العهد الممهد للتاريخ مقدما لشعبه عهدا ذهبيا : « استتب النظام في مناطق العالم الأربع مستويا كالزيت النقي فوق سطح الماء ، وانطلقت الأسود في قصره بين الكروم وأشجار النخيل في أعقاب المغنين والمغنيات مأخوذة بالألحان القدسية للموسيقى الدينية المنطلقة عن العيدان والقيثارات » (لوحة ٥٠٦) . ولا شك أن أشور بانيبال كان يشعر في قرارة نفسه أنه قد أحل الخير والسعادة بين الناس ، وهو شعور أملته طبيعته المتدينة المرهفة الإحساس . وكل من يقرأ وصفه لتشييد القصر الشمالي الذي يستعيد فيه أيام طفولته السعيدة لا بد أن يشعر بأنه لم يكن أسير عقله وحده بل أسير عقله وقلبه معا ، ويبدو أنه كان شديد التعلق بقصري قلعة نينوى : القصر الجنوبي الغربي الذي شيده جدّه ، وقصره هو الذي شيده بعد أن هجره شقيقه الأثير « شمش – شوم – أوكين » وقضى نحبه منتحرا في بابل موصوما بالخيانة كما مرّ بنا .

وتمثل العمارة والنقوش البارزة في قصرى نينوى الفن الأشوري اللاحق في قمة تطوره الأخيرة التي سبقت انهياره المباغت مباشرة ، على الرغم من الفترة الزمنية الطويلة التي تفصل بين تاريخي بنائهما ، فأحدهما لسنحاريب والآخر لحفيدة أشور بانيبال . ويمكن تأريخ بناء أولهما حوالي عام ٧٠٠ ق . م ، بينما شيد القصر الشمالي في أربعينات هذا القرن إثر المعركة التي نشبت بين حفيدي سنحاريب ، وانتهت بانتصار أشور بانيبال واستيلائه على بابل .

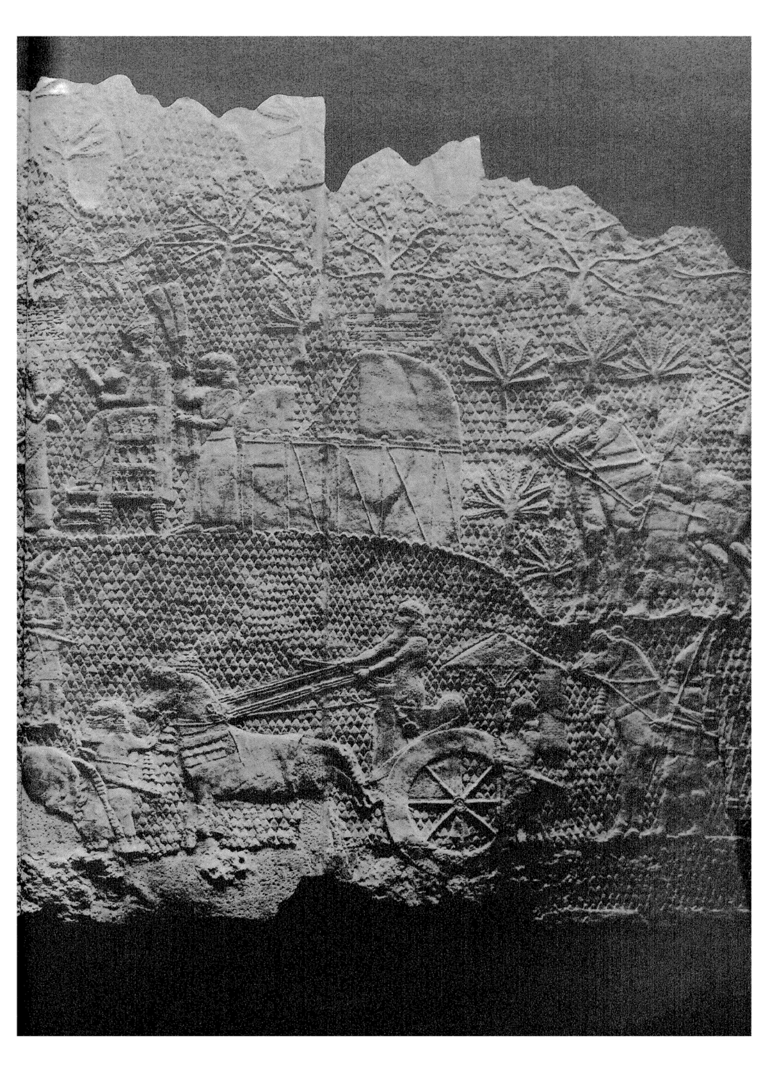
واننا لنشهد تغيرا ملحوظا في أسلوب التصوير السردي من عهد أشور ناصربال الى عهد أشور بانيبال ، فلم تضم مشاهد القرن التاسع ق . م غير شخوص قليلة ، فنشهد في اللوحة على سبيل المثال جنديين أو ثلاثة رامزين الى مئات غيرهم ، وغابت عن الفنان قواعد المنظور ، كما غابت عنه النسب والمقاييس ، فيبدو الملك فوق عربته أضخم من حجم المدينة التي يحاصرها ، وتظهر الجنود في ضخامة الحصون أو القلاع التي يطلون منها . ونرى اللوحات تعبر عن العمق برسم بعض الأشخاص أو الأدوات في الفراغ فوق المنظر الرئيسي المنقوش في أسفل الصورة . ولا جدال في أن الأسلوب « الديناميكي » المنطلق كان أكثر تحررا في تعبيره من الأسلوب « الستاتيكي » الساكن الذي التزم الصفوف المتراكبة . وعاش الفن الأشوري يتنازعه هذان الأسلوبان لم يجنح الى أحدهما ، بل ظل يخلط بينهما حينا ، كما في اللوحة التي تسجل المعارك المظفرة ضد عيلام عهد أشوربانيبال (لوحة ٥٠٧) . غير أن أسلوب القرن السابع قد أصاب من التغييرات ما جعله مميزا عن أسلوب القرن التاسع ، وبدت هذه التغييرات لأول مرة في لوحة خرصاباد التي تصور نقل الأخشاب بحرا (لوحة ٤٧٢) ، وفي لوحة حصار سنحاريب أمام لاكيش (لوحة ٥٠٨) ، ومعركة المستنقعات (لوحة ٥٠٩) ، وانتهت بالتخفف من حدة بروز النقش حتى اختفى التجسيد من اللوحات المنقوشة ، وتضاءلت أحجام الأشخاص وتزايد عددهم . ولنا في لوحة هزيمة العيلاميين خير مثل على حشود الشخوص والخيل وأدوات القتال ، كما ضم كثير منها تفاصيل مشاهد

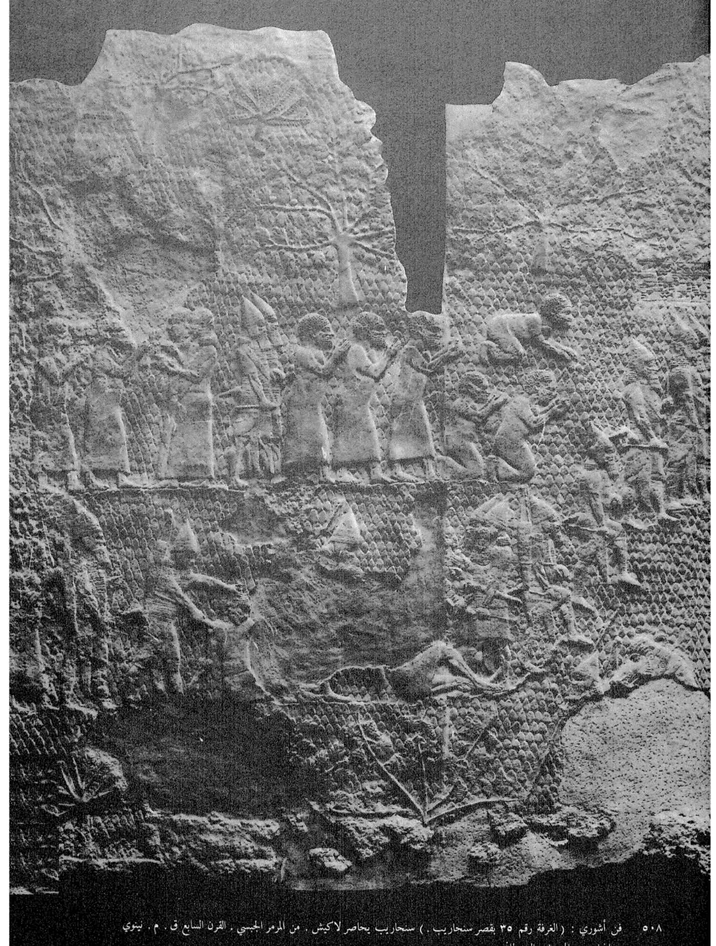




٥٠٦ فن أشوري : تفصيل من نقش جداري بقصر أشوربانيبال . بنينوي « بإذن من المتحف البريطاني »

٥٠٧ فن أشوري : هزيمة العيلاميين . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوي « بإذن من المتحف البريطاني »





٥٠٨ فن أشوري : (الغرفة رقم ٣٥ بقصر سنحاريب .) سنحاريب يحاصر لاكيش . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوي
« بإذن من المتحف البريطاني »

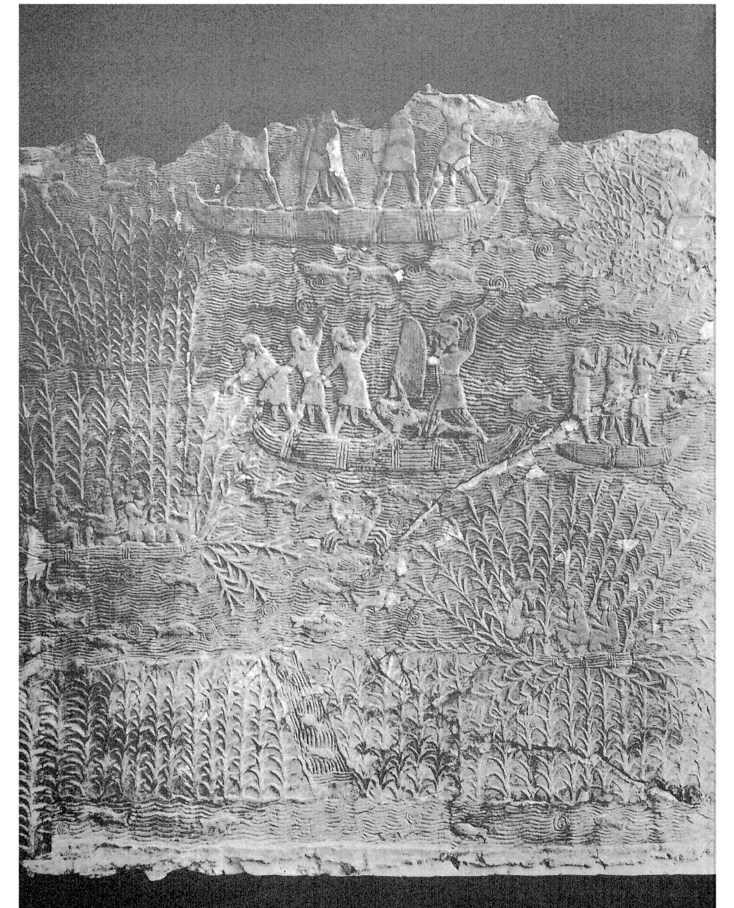
الطبيعة التي أهملت من قبل ، فظهرت شجيرات المستنقع وأعواد الغابة والأنهار والقنوات المليئة بالأسماك ، وأشجار النخيل والتين وكافة العناصر التي تحدد الإطار الجغرافي للموضوع المصور.

هكذا أخذ العمل الفني يهتم بالبيئة المحيطة التي أهملت حتى ذلك الوقت ، يعرضها ضمن الإطار الجغرافي والبيئي ، ومع هذا فقد تكرر تصوير المشاهد المألوفة ، كموكب الملك فوق عربته ، وصفوف الأسرى المدنيين وهم يجرون عربات تحمل أبناءهم ويسوقون بهائمهم خلال التهجير الجماعي الذي فرضه الملوك الأشوريين على المهزومين (لوحة ٥١٠ ، ٥١١) ، وصور المذابح والتعذيب الذي يحيق بهم ، واكتست جدران قصر خرصاباد باللوحات التي تعد سجلات رهيبة للمجازر الوحشية التي قصد بها إثارة الخوف في قلوب الزائرين من الأجانب والمقربين من القصر.

وعلى حين عني الفنان الأشوري بتصوير المعارك بجزئياتها ، وكذا الحياة في المعسكرات وإن كانت لا تمت للمعركة بسبب ، كأن يصور جنديا وهو يهيىء فراش الضابط ويضع على مقربة منه جرّة ماء يشرب منها (لوحة ٥١٢) ، أو منظر الجيش بفرسانه ومشاته والموسيقيون يعزفون (لوحة ٥١٣) ، نراه قد أهمل الجانب الآخر للحياة ، وهو جانب السلام حيث الأمن والدعة إلا في القليل . وهو في هذا القليل لم ينس أن يضفي على تلك اللوحات ما يهول ويفزع من وحشية وضراوة ، فنراه في مشهد الحديقة الشهيرة الذي يصور الملك أشور بانيبال بعد عودته من الحرب الى نينوى مضطجعا على فراشه ممسكا الكأس في يده والى جواره زوجته على مقعد ذي متكأ مرتفع تحدّثه ويحدثها وقد أظلتهما عناقيد الكروم وتشابكت فوقهما أغصان الأشجار ومن حواليها الطيور والموسيقى تعزف ، نراه في هذا الجو الشاعري قد علق بغصن شجرة غير بعيدة منه رأس « تيمان » ملك عيلام والدماء تسيل منه ، مما يدل على أن ملوك آشور لم ينسوا مظاهر القسوة حتى في ساعات فراغهم للهو والشراب (لوحة ٥١٤) .

وثمة صور لآشور بانيبال وهو يصيد الأسود ويطارد الثيران معتليا مركبة تجرها الخيل والى جواره السائق وفي صحبته ثلة من الجنود ما بين راجل وراكب . ولم تكن رحلات القنص هذه مقصودة لذاتها بل كانت وسيلة للتدريب على ما هو أعنف هولا وأشد قسوة حين تنشب الحروب . وفي هذا النقش البارز يتجلى بأس الملك كما تتجلى مهارته وهو ينفذ سهامه في أجسام الوحوش التي وثبت الى مركبته (لوحة ٥١٥) ، وتمتاز هذه اللوحة بنقائها من كل عيوب الفن الأشوري ، فقد جاءت على أسلوب جديد ينطوي على مزيد من معرفة بتشريح الجسم الحيواني وقدرة على إضفاء الحياة على الكائنات التي كانت تصور من قبل جامدة في أغلب الأحوال .

وثمة لوحة جدارية أخرى تبين لنا في تفصيل رحلة الصيد لحظة خروجها مع الصباح (لوحة ٥١٦ ، ٥١٧) ، وساعة عودتها بعد أيام والكلاب المتوثبة تحيط بالأقفاص منقضة عليها وكأنها تحاول أن ترد الوحوش الى مجاثمها حتى لا تفلت ، ونرى الملك الشغوف بالصيد شغفه بالحرب راكبا مرة راجلا أخرى حسبما تقتضيه الحال ، كما نرى الأسود وقد التحمت غاضبة مزمجرة مع الرجال وقد انقض واحد منها على المركبة الملكية بينا وقف الملك رابط الجأش ثابت الجنان ينفذ حربته في جسده ، كما نرى الأسود آخر الأمر قد سقطت مثخنة بالجراح الواحد تلو الآخر وهي تتلوى من الألم (لوحة ٥١٨) ، وكذلك نرى الملك وقد وقف صامدا إزاء لبؤة لم ينل من ضراوتها نفاذ سهام ثلاثة في جسدها بل ظلت قائمة على ساقيها الخلفيتين تحاول الوثوب (لوحة ٥١٩) .



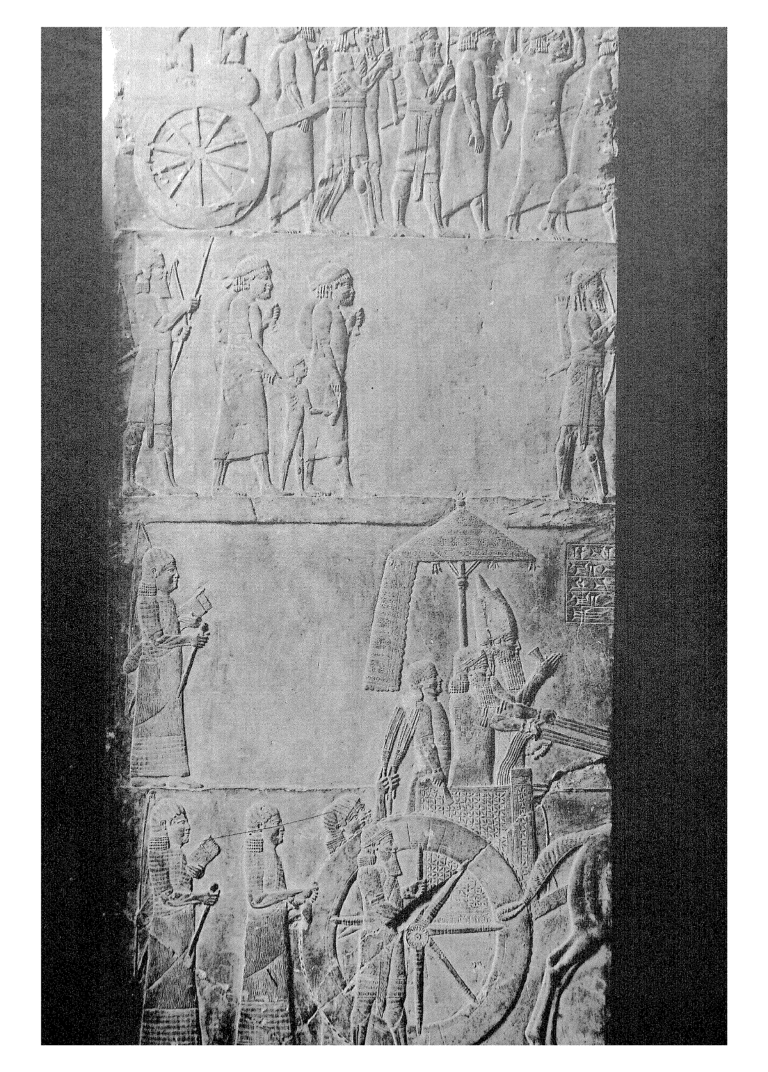
٥٠٩ فن أشوري : معركة المستنقعات . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوي . « بإذن من المتحف البريطاني »

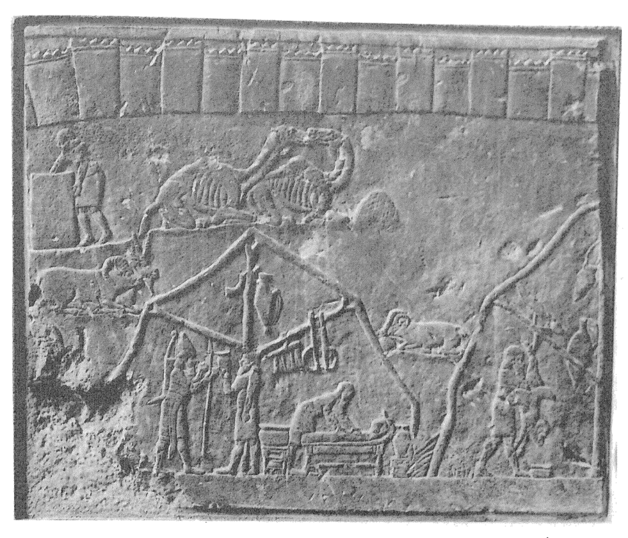


٥١٠ فن أشوري : نقش من قصر أشور باني بال . التهجير الجماعي . القرن السابع ق . م . نينوي
« بإذن من متحف اللوفر »

وثمة أسد أمام شجرة أرهف أذنيه ينصت لهمهمة الوحوش المطاردة وأنات تلك التي أثخنت بجراح ، وقد التفت بالشجرة كومة جثث في ظلها لبؤة قد تولاها الذعر وهي تتلفت الى الأسد وكأنهما يستعدان لمواجهة مصيرهما المحتوم (لوحة ٥٢٠) ، ونرى الخدم بعد انتهاء القنص وهم يحملون جثث الأسود (لوحة ٥٢١) ثم ينقلونها الى القصر ، حيث تصف عند قاعدة المذبح ، ويتقدم الملك ممسكا بيده اليمنى كأسا يسكب ماءها على الأسود الصريعة تعبيرا عن شكره للآلهة (لوحة ٥٢٢) .

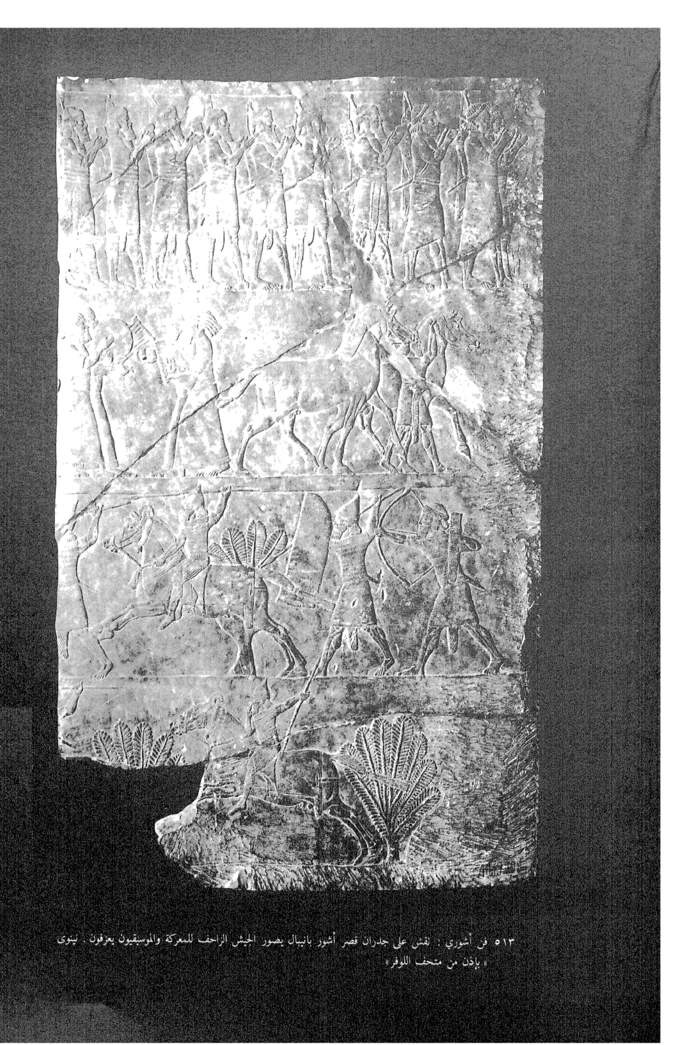
٥١١ فن أشوري : نقش من قصر أشور باني بال . التهجير الجماعي للشعوب المغلوبة بعد حملات أشور باني بال . من المرمر الجبسى . القرن السابع ق . م . نينوى
« بإذن من متحف اللوفر »



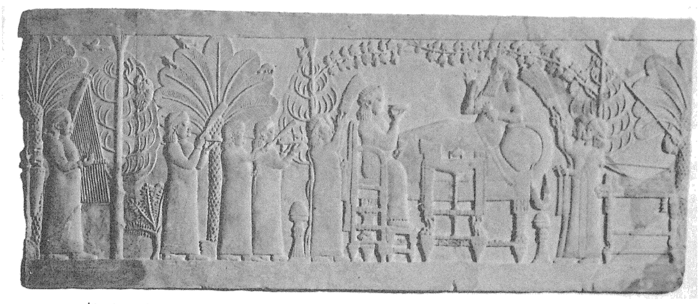


٥١٢ فن أشوري : منظر بالمعسكر داخل احدى الخيام . من المرمر الجبسي القرن السابع ق . م . نينوي .
« بإذن من متحف برلين »

إن فن أشور بانيبال يعرض علينا عالم الحيوانات المفترسة المسحورة بالموسيقى في جنة القصر الذهبي والزواج المقدس في الكرمة ، وعندما نشاهد صراع الملك مع الأسود ، لا تهزنا المشاعر بالقضاء على الشر بقدر ما تهزنا الشفقة نحو المصير المفجع لتلك الحيوانات (لوحة ٥٢٣) . وتشكل هذه المشاهد الخاتمة الطبيعية للفن الكلاسيكي بالعراق القديم ، ذلك الفن التصويري المعبر عن « مفهوم الملكية » الذي ابتدعه فنانو العصر الممهد للتاريخ نقلا عن أسطورة تموز ، وطوّره فنانو العهد الأكدي ، ثم المفهوم الأشوري للملكية الذي بلغ أوجه وقمة تجدده برعاية آشور بانيبال .

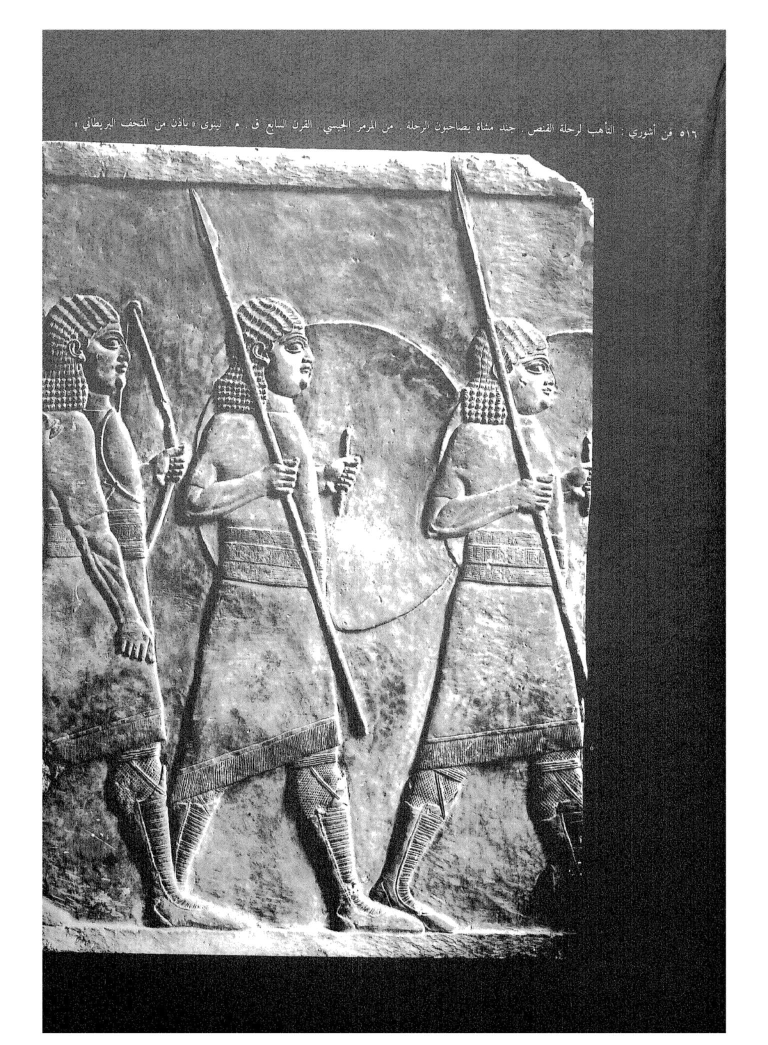


٥١٣ فن أشوري : نقش على جدران قصر أشور بانيبال يصور الجيش الزاحف للمعركة والموسيقيون يعزفون . نينوى
« بإذن من متحف اللوفر »



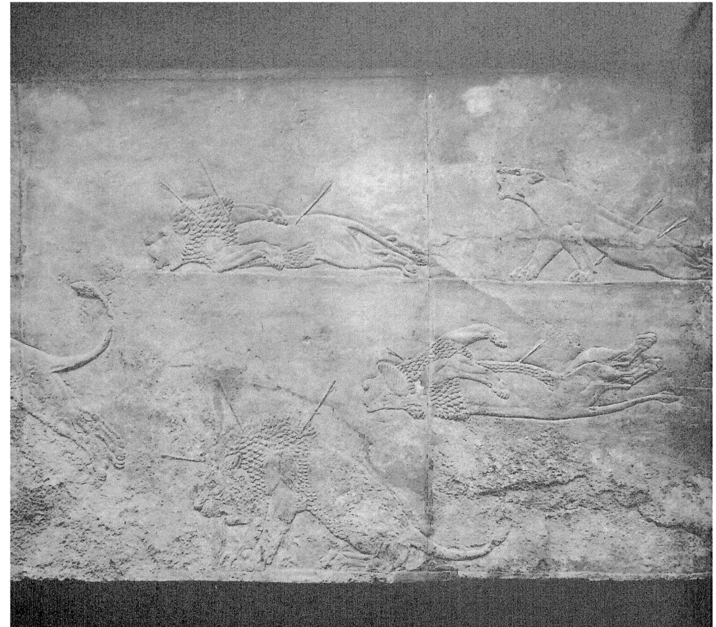
٥١٤ فن أشوري : الملك أشور باني بال وقت راحته . من المرمر الجبسي القرن السابع ق . م . نينوي « بإذن من المتحف البريطاني »

٥١٥ فن أشوري : الملك أشور باني بال خلال الصيد . القرن السابع ق . م . نينوي . « بإذن من المتحف البريطاني »



٥١٦ فن أشوري : التأهب لرحلة القنص . جند مشاة يصاحبون الرحلة . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوى « باذن من المتحف البريطاني »

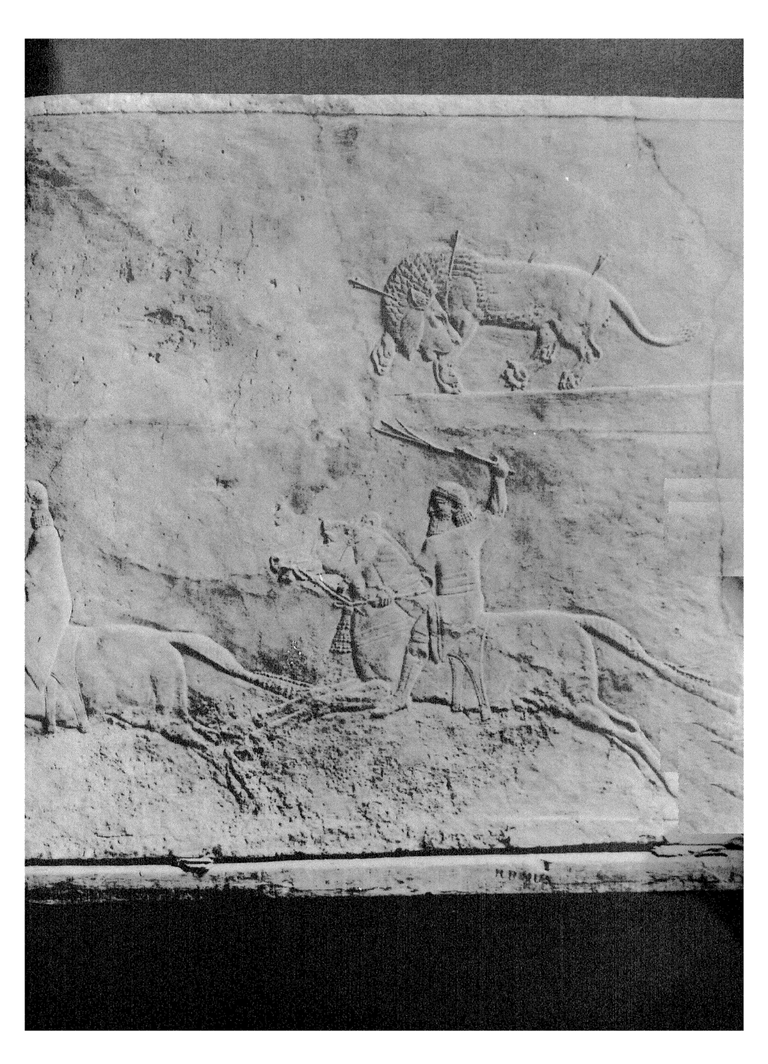


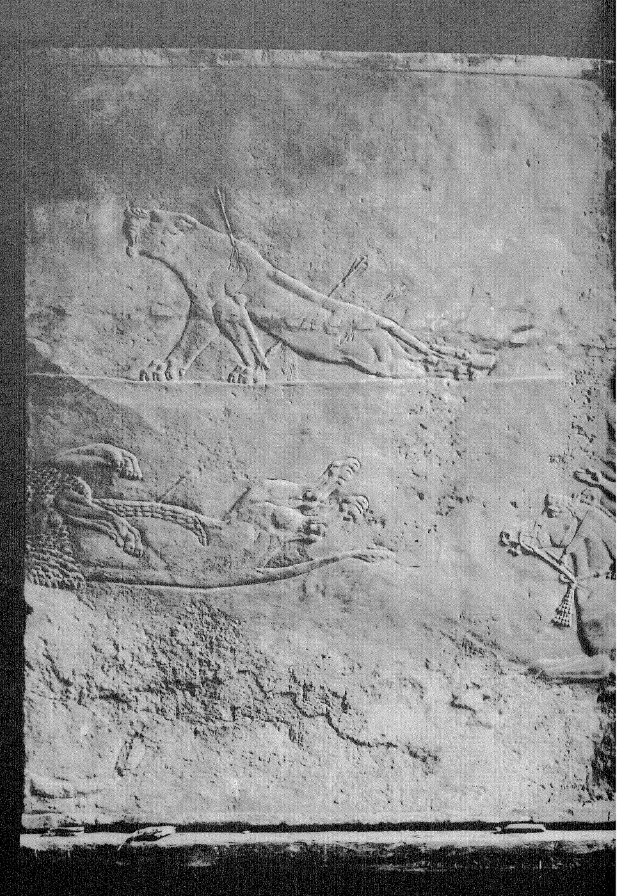


٥١٨ فن أشوري : الحراب تصرع الأسود في صيد أشوربانى بال القرن السابع ق . م . نينوى .

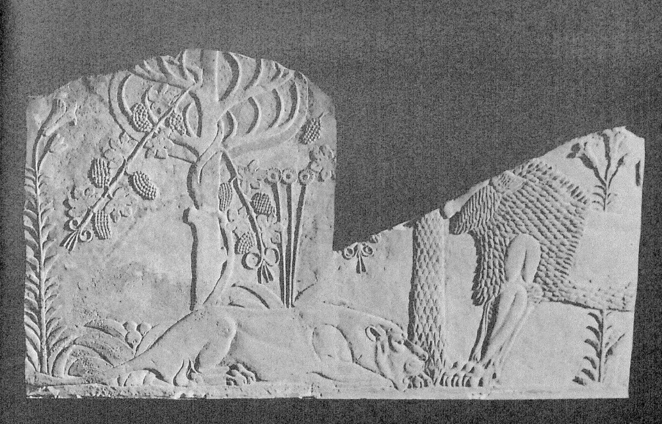
٥١٧ فن أشورى : التأهب لرحلة القنص : الأسد يخرج من قفصه والملك يقود مركبته والجياد في طريقها الى الفرسان . القرن السابع ق . م . من المرمر الجبسي نينوى

« باذن من المتحف البريطاني »

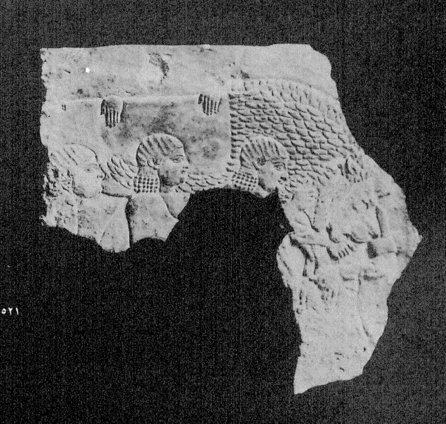




٥١٩ فن أشوري : اللبوءة الجريحة . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوي . « بإذن من المتحف البريطاني »



٥٢٠ فن أشوري : أسد ولبؤة . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوى . « بإذن من المتحف البريطاني »



٥٢١ فن أشورى :
الملك يسكب الشراب فوق الأسود
المقتنصة . القرن السابع ق . م .
نينوى
« باذن من المتحف البريطاني »

٥٢٢ فن أشوري : الخدم يحملون أسدا مقتولا . من المرمر الجبسي . القرن السابع ق . م . نينوي « بإذن من المتحف البريطاني »

٥٢٣ فن أشوري : أسد يحتضر . قصر أشور باني بال . القرن السابع ق . م . نينوي . « بإذن من المتحف البريطاني »

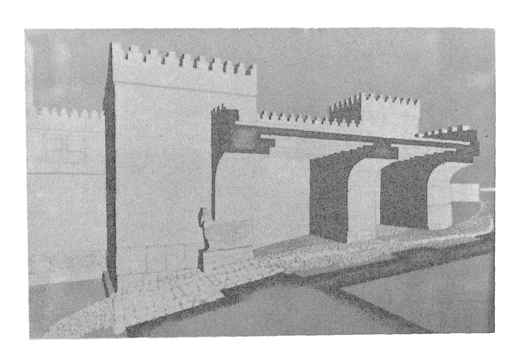
٢٩ من الخـابور الى دجـلة

ظهر الطابع الأشوري واضحاً في مدينة تل حلف التي سميت « جوزانا » [ولعلها جوادنا] في العصر الأشوري الحديث والتي لا تبعد كثيراً عن منابع نهر الخابور ، ويرجع انشاؤها إلى خمسة آلاف عام ق . م . وقد أطلق اسمها على إحدى مراحل العهد الممهد لتاريخ ما بين النهرين بعد العثور على أوان فخارية ملونة في ذلك المكان . وأعقبت هذه المرحلة مرحلة العبيد ، واختفت مدينة تل حلف آلاف السنين حتى جاء الملك «كاپار بن هديانو» فشيد مكانها مدينة جديدة حوالي القرن الحادي عشر ق . م ، وزيّن مبانيها الضخمة بلوحات من النقش البارز ، وأرسى القصور والمعابد فوق الهضبة المشرفة على النهر . ويضم أحد مبانيها المسمى « بالقصر – المعبد » (لوحة ٥٢٤ ، ٥٢٥) أغرب مجموعة من أعمال النحت والنقش التي يمكن أن يتخيلها العقل البشري ، والتي ما يكاد الزائر يقف وسطها حتى يحس أنه يحيا في عالم غامض مليء بالأسرار. وقد نحت في بداية الممر الصاعد إلى الهضبة التي بني فوقها القصر – المعبد وحشان مجنحان لكل منهما رأس إنسان وجسد نصفه طائر ونصفه عقرب (لوحة ٥٢٦ ، ٥٢٧) . وثمة طريق صاعد مرصوف ينتهي ببوابة كبيرة نحت على كل جانب منها تمثال لبوهول مجنح ، وقد قسمت البوابة إلى أربعة منافذ كبيرة بينها ثلاثة تماثيل « كارياتيد »[1] لإلهين وإلهة : الإلهان يقفان على ظهري أسد وثور والإلهة على ظهر لبؤة ، وقد نقشت على بطونها مناظر متنوعة لوعل مستلق على ظهره أو لغزال مطارد يجري متجهاً نحو نخلة صغيرة أو لشبل صغير متعلق بأثداء أمه (لوحة ٥٢٨) . وكان الغرض من نحت هذه الوحوش الغريبة ذات العيون البيضاء المطعمة بأقراص من الشست الأسود ، هو بث الخوف والرهبة في قلوب الناس حتى يؤمنوا . وتؤدي البوابة إلى غرفة داخلية ربّما كانت مقرًا لأحد الأمراء أو لجمع من الآلهة ، إذ أنها بسعتها تصلح لأن تكون لهذا أو ذاك .

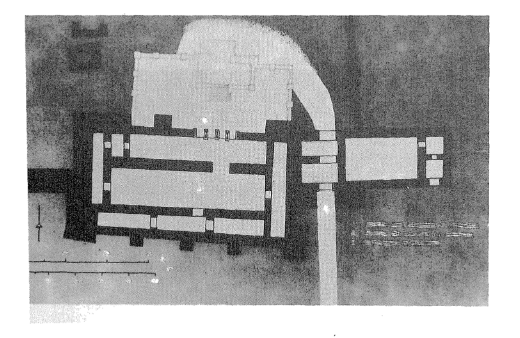
وتصطف لوحات النقش البارز في الوجهية على ترتيب يثير الدهشة ، فقد نقش إلى اليسار مشهد قنص ثور (لوحة٥٢٩) ، يليه مشهد ثلاثة من الآلهة الأسطورية تشترك في رفع قرص مجنح (لوحة ٥٣٠) ، ثم مشهد أسد يتقدم كاشراً عن أنيابه (لوحة ٥٣١) ، ثم مشهد إله العناصر تيسهوب وهو ممسك بدبوس حربي

---

(١) عذاري كارواي تماثيل تفوق قدود العذاري الطبيعية تحمل أسقف المعابد ، وأشهرها ستة في الرواق الجنوبي بمعبد إيريخثيون بأكروپول أثينا



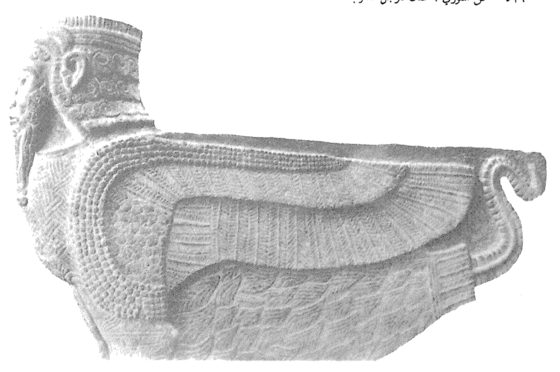
٥٢٤ تفصيل لممر تماثيل الانسان العقرب « بالقصر المعبد » في كابارا . اوائل الالف الاول ق . م .



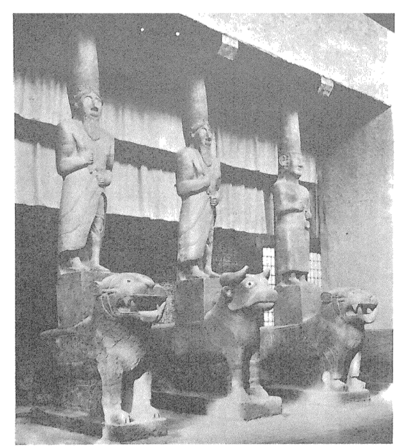
٥٢٥ مسقط « للقصر المعبد » بكابارا ، أوائل الالف الاول ق . م .
أ – ممر تماثيل الانسان العقرب
ب – بوابة قصر كابارا
جـ – القلعة الداخلية

وعصا الصيد المعقوفة (لوحة ٥٣٢) ، ثم منظر قنص وعول (لوحة ٥٣٣) ، وكلها نقوش خفيفة البروز على حجر البازلت الأسود ذي الحبات الكبيرة ، وهي وإن كانت لحرفيين قليلي المهارة غير أنها تحتفظ بمظاهر الهيبة والجلال .

وقد احتفظ هذا الفن الإقليمي بالقليل من ملامح فن ما بين النهرين التي تظهر في الحيوانات وهي واقفة حول نخلة ووجوهها متقابلة ، وفي مشهد المارد الذي يصرعه كاهن والذي يذكّر بمصرع خومبابا حارس غابة



٥٢٧ فن أشوري : وجه الرجل العقرب
بقصر كابارا ، أوائل الألف الأول
ق . م .



٥٢٨ فن أشوري : مدخل قصر كابارا بعد اعادة بنائه بتماثيل الكارياتيد : الهان والهة . تل حلف . مستهل الألف الأول ق . م . منطقة الخابور
« باذن من متحف برلين »

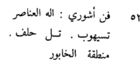
٥٢٩ فن أشورى : صيد الثيران . من البازلت . بداية الألف الأول ق . م . تل حلف ، منطقة الخابور
« باذن من متحف حلب »

٥٣٠ فن اشوري : شخصيات اسطورية – جلجامش وانكيدويحملان القرص المجنح من البازلت . بداية الالف الاول ق . م . تل حلف . منطقة الخابور
« بإذن من متحف حلب »



٥٣١ فن أشوري : نقش خفيف البروز يمثل أسدا . تل حلف . منطقة الخابور





٥٣٢ فن أشوري : اله العناصر تسيهوب . تـل حلف . منطقة الخابور

٥٣٣ فن اشوري : صيد الوعل من البازلت . بداية الالف الأول . تل خابور . « باذن من متحف حلب »



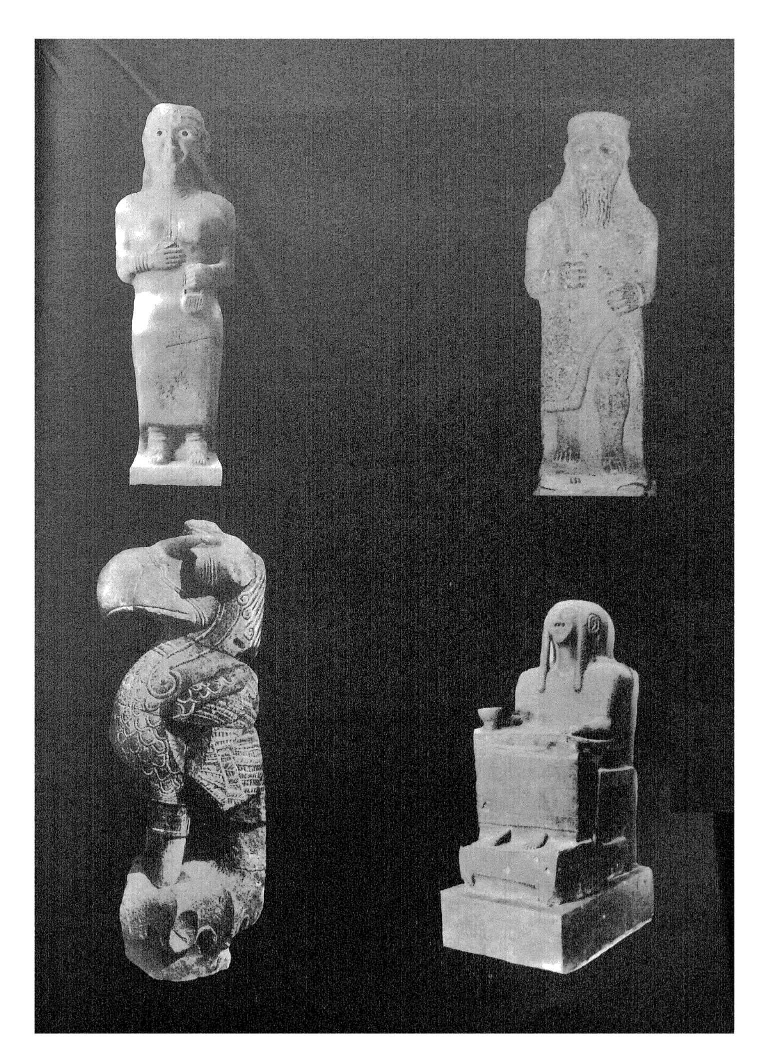
٥٣٤ فن أشوري : الغرفة الموسيقية المكونة من الحيوانات . منطقة الخابور، تل حلف .

الأرز على يد جلجامش وإنكيدو ، وفي منظر الفرقة الموسيقية المكونة من حيوانات (لوحة ٥٣٤) ، وهو المنظر الفريد الذي لم يعرف له مثيل الاّ مقدمة قيثارة وجدت في مقابر أور الملكية وكانت قد صنعت قبل نقش هذا المنظر بألفي عام . وكذلك يبدو هذا الفن الغريب في عدد من التماثيل ، منها تمثال لإلهين ذكر وأنثى جالسين على مقعد مستطيل وقد التصق جسداهما ، وبسط كل منهما يده اليسرى على ركبته بينما ضم قبضته اليمنى ، وظهرت أقدامها عارية . وقد نحت التمثال بطريقة هندسية في كتلة حجرية ثقيلة (لوحة ٥٣٥) . ومنها تمثال لإلهين [أو ملكين] تخف فيه حدة الأسلوب قليلاً عن سابقه ، وقد تسلح الملك (أو الإله) بعصا صيد معقوفة وخنجر ، بينما ازدانت الملكة (أو الإلهة) بعدد من القلائد والأساور ، وأمسكت بيدها اليسرى



٥٣٥ فن أشوري : ثنائي ملكي أو الهي . من البازلت . بداية الالف الاول . تل حلف . منطقة الخابور. « بإذن من متحف حلب »

إناء (لوحة ٥٣٦ ، ٥٣٧) ، ومنها تمثال رائع لسيدة ، هندسي الخطوط ، كبير الحجم وجد ملتصقاً بجدار كبير من اللبن (لوحة ٥٣٨) ، وهو يمثل سيدة جالسة على مقعد بلا متكأ تمسك بيمناها كأسًا رافعة رأسها في استعلاء وتحيط بوجهها ضفيرتان طويلتان ، غير أنها وهي تضم شفتيها تأبى إلا أن تحتفظ بسرها وألا تفضي لنا باسمها . وقد نقلت هذه الكتلة الضخمة من البازلت من ضفاف نهر الخابور إلى ضفاف نهر سيري في برلين غير أنها اختفت في نهاية عام ١٩٤٣ . وهناك تمثال غامض من البازلت الأسود يصور في خطوط إجمالية كثيفة موفقة طائراً جارحاً مرتكزاً على تاج عمود من البازلت الأسود مزدان بثمان ورقات نباتية ، ولعله كان يرمز للشمس برأسه الذي يبدو كبيرا بالقياس إلى جسده الضئيل (لوحة ٥٣٩) .



٥٣٦ فن أشوري : ملك أو إله مسلح بعصا صيد معقوفة . بداية الالف الاول. تل حلف . منطقة الخابور « بإذن من متحف أضنة »

٥٣٧ فن أشوري : ملك أو إلهة . من البازلت . بداية الالف الاولى . تل حلف . منطقة الخابور « بإذن من متحف حلب »

٥٣٨ فن أشوري : الهة ذات ضفيرتين . من البازلت . بداية الالف الاول .تل حلف . منطقة الخابور . « بإذن من متحف حلب »

٥٣٩ فن أشوري : تمثال لطائر جارح



السمات العامة للفن الاشوري

كان نمو الفن عند الشعوب القديمة نمواً ذاتياً ، فالتزم الإطار الثابت الذي فرضته العقائد الغيبية الراسخة التي حالت دون تعبيره عن العلاقات المتعددة المعقدة بين الكائن المتطور والكون المتحرك ، ولم يتحطم هذا القالب القديم إلا على يد الحرية السياسية والدينية التي أتاحت للإنسان أن يدرك مكانه في هذا الكون .

ولما كان مجتمع الملوك الأشوريين قد عاش مشغولاً بمغامرات الحرب والقنص عارضاً بطولاته ، فقد حول الفن الأشوري جدران القصور إلى لوحات تعبر عن أمجاد ملوكهم دون أن يلتفت إلى حياة الرعايا واهتماماتهم . فمجد الفنانون الأشوريون مآثر الحرب وزحف الجنود إلى معارك القتال ، فإذا تركوا مجال الحرب وعكفوا على مشاهد الطبيعة لم يصوروا من البحر إلا ضربات المجداف وهجمات سرطان البحر على صغار الأسماك .

لقد حرم الفنان الأشوري من التأمل في أعماق نفسه لأنه عاش وسط الحروب والغزوات والدمار وربط نفسه بسادته يخدمهم دون إعمال فكره ، يتبعهم في حملاتهم سواء مضوا يحاربون الكلدانيين أو المصريين ، يهاجمون الحيثيين أو قبائل الهضاب المرتفعة . ويلازمهم في تعقبهم الحمار الوحشي أو في بحثهم عن الأسد في كهوف جبال زاجروس ، فلم يبق له إلا أن يحكي أحداث حياته المليئة بالتقلبات والقسوة في أسلوب يشوبه العنف ، ونسي إخوانه من أبناء الشعب الأشوري نفسه فلم يستوح حياتهم قط .

ولقد تميز الفن الأشوري ببساطة مذهلة ، قد تبدو فيه « الأشباح أو الخيالات » شبه مسطحة لا تظللها سوى تموجات قليلة لتأكيد الشكل ، غير أنها تنبض بالحياة والحركة والقوة ، فقد كان النحات يتتبع بسنّ إزميله مسار الأعصاب في الأعضاء والأطراف ، ويبرز العظام من الجلد حتى تبدو وكأنها ستمزقه ، ويصور الأيدي ممسكة بقوائم الحيوانات أو قابضة على الأعناق أو جاذبة الأوتار والأقواس ، ثم الأسنان وهي تنهش ، والمخالب وهي تخدش والدماء وهي تسيل سوداء لزجة ، غير أنه ترك الوجه البشري وحده جامداً لا يعبر عن انفعال داخلي ولا يشرق بذلك الإشعاع الذي يميز الوجوه في الفن المصري القديم . وقد صور الفنان الأشوري وجه الملك قاسياً عابساً له عيون واسعة ، وأنف معقوف ، وفم غليظ ، وقسمات جامدة قاسية ، يعلو رأسه تاج ، ويبدو شعر رأسه ولحيته مصففاً مخضباً ، وقد أمسك بوحش هائج وراح يذبحه أو يخنقه في هدوء . ولـم ينس الفنـان أن يرسم أدق تفـاصيل ثوبـه في عناية ، فقـد كـان على الفنان الأشوري أن يتملـق سيده ويتقرب إليه بأن يعني بنقش أسلحته وزيه الحربي ويبرزه قوياً جامد الأحاسيس في المعركة ، أكبر حجماً من أتباعه ، مسيطرا بلا جهد على الحيوان الهائج . كان الفنان مرغمًا على الخضوع لهذا القهر الذي لم يتسع التخلص منه خلال ذلك العصر مدركاً حقيقة ما يدور حوله ، عالماً بأن هذا هو نصيبه الوحيد من الحرية . ولعله كان يحاول أن ينتقم لنفسه حين استطاع أن يغالي في أناقة أبطاله وشجاعتهم وزينتهم وزركشة سروجهم كي يقضي على ملل المشاهد . والحق أنه أبدع في تصوير ما كلف به ، ويكفي أن نتأمل كيف رأى الحيوانات والجياد النحيلة القوائم القلقة الرؤوس الزائغة النظرات النابضة الخياشيم ، والكلاب المزمجرة والأسود المتحفزة والطيور الضخمة التي تسقط من أعالي الأشجار مصابة بالسهام ، وفي هذا ما يجعلنا نعتقد أنه سبق غيره في هذا المجال ، وأنه فاق من تقدموه أو جاءوا بعده سواء أكانوا مصريين أم إيجيين أم إغريق أم هنوداً أم صينيين أم قوطيين أم من فناني عصر النهضة . لقد استطاع الفنان الأشوري أن يفاجيء الحيوان وهو مسترخ تحت أشجار النخيل الفجة الثمـار واضعًا خطمه علـى قـوائمه بعد ارتوائه بالدماء فصوّره أحسن تصوير ، وأن يباغت الحيوان في المعركـة وهـو يمزق أبدانـا ويبقر بطونا في فورة الجـوع والغضب مشددًا علـى فريسته في شراسة عمياء ووحشية قـاسية ، فصوره منقضًا بكـل ثقلـه علـى الفريسة أو مشدود القامـة منبسط الأطـراف منفرج المخالب ، كما صور الحيـوان المحتضر في أسى مثير ، فترك أسدًا ينزف مـن حلقـه بعـد اختراق السهم جسده ، وصوّر لبؤة مهتاجة مكشرة عن أنيابها مبرزة مخالبها وهي تجر جسدها المشلول وراءها جراً بعد أن قصمت الحراب ظهرها . وما هوّن الموت من بشاعة هذه الحيوانات الملقاة على ظهورها وقد ارتخت قوائمها الغليظة . وهكذا قدم الفنان الأشوري أنشودة تشدو بمباهي القوة والغزو والانتصار ، ولم يكف عن ترديدها حتى حين ترك موضوعات الحرب والقنص ، فقد بعث فينا الإحساس بأن الحيوانات الحارسة تستشعر وحدة تبدو معها وكأنها حيوانات طبيعية أشبه ما تكون في انفعالها بالكباش المصرية في الطريق المقدس .

ولم يكتف النحات الأشوري بتثبيت رأس نسر على منكبي رجل ، أو رأس رجل على جسد ثور ، بل جمع في جسد واحد بين مخالب الأسد وقوائم الثور وأجنحة النسر ورأس إنسان ملتح طويل الشعر يرتدي غطاء رأس عالياً . وجعل هذا الحيوان الملفّق من متنافرات في تناسق ينبض بالحياة ويؤدي وظيفة رمزية حين يجمع في إيجاز بين الملامح المختلفة التي تعبر عن القوى الحيوانية ، وقـد جعل هـذا الكـائن الغريـب بصفة عـامة في شكل آدمي على غرار ما فعل الفنان المصري .

البابليّون الجُدد
وَالعَودة إلى المنابع الاولى
(٩٩٠ - ٥٣٩ ق.م.)



البـابليّون الجُدد
وَالعودة إلى المنابع الاولى
(٩٩٠ - ٥٣٩ ق.م.)

لم تعش بابل يوماً راضية عن تبعيتها لأشور . وما كادت الأسرة الكاشية تتهاوي في القرن الثاني عشرق.م حتى اختل ميزان القوى في قلب بلاد الرافدين ، وأصبح الطريق ممهدًا لغاز جديد ، غير أن العيلاميين المولعين بالإغارة لم تكن بهم رغبة آنذاك في الاستقرار هناك ، فاقتصر الصراع على الأشوريين وسكان الجنوب حول هذه المنطقة وخاضوا معارك متصلة طوال خمسة قرون تخللتها عهود سلام قصيرة لم تزد في واقعها عن فترات هدنة يستجمع خلالها كل من الطرفين قواه . وطالما حاول ملوك أشور بلوغ حل وسط هو أن ترقى أسرة محلية عرش بابل شرط أن تكون تابعة لهم ، غير أن هذا الهدف لم يتحقق وظل السخط يمور في أفئدة البابليين مدافعين عن تراث يعتزون به ، فرفضوا الخضوع ولاذوا بالمستنقعات يواصلون منها حرب العصابات لينهكوا القوات الأشورية ويبددوا انتصاراتهم الرسمية . وعندما قرر ملوك أشور في نهاية الأمر أن يجمعوا نينوي وبابل تحت صولجانهم ، دمر سنحاريب بابل في وحشية وسلكها في حكمه المباشر أو حكم نائب يوليه ثقته . غير أن كندلانو ، آخر هؤلاء النواب ، ناصر الحزب المعادي للأشوريين ، واستقل ببابل التي تبوأت عرشها أسرة كلدانية سامية جديدة أسسها نابوبلاصر[1] عام ٦٢٥ ق.م ، ولم تجروء نينوي عاصمة الأشوريين على مواجهة هذا التحدي لضعفها ، بل لقد سقطت هي نفسها بعد ذلك التاريخ بثلاث عشرة سنة إثر نشوء تحالف بين البابليين والميديين والسكوذيين قضي على حكم الأشوريين قضاء مبرماً .

---

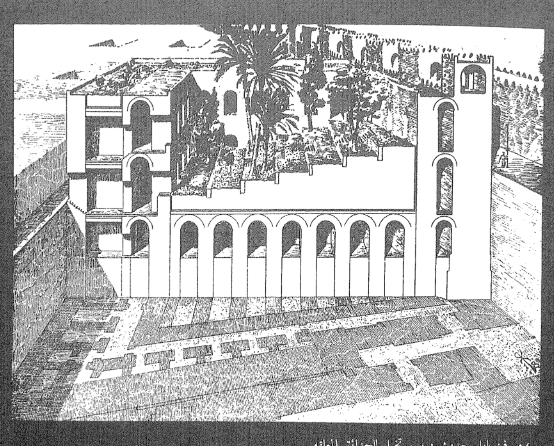
(١) نابوأبلوآصر ، أي الإله نابوبنصر الوريث (الإبن الأكبر)



العهد البابلي الحديث

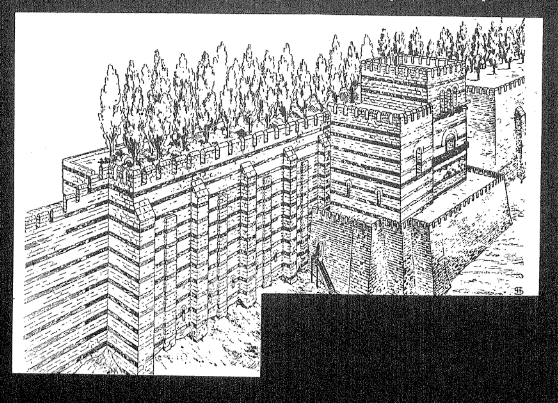
بدأ الفن الكلاسيكي في العراق القديم فنا سومريا سابقاً على الفن الأكدي السامي في الألف الثالث قبل الميلاد ، وبلغ عنفوانه في العهد الأكدي وتحت حكم ملوك سومر وأكد ، خلال أسرة أور الثالثة . وتطور هذا الفن ونما بعد التسلل الكنعاني بين الشعب العراقي خلال الألف الثاني قبل الميلاد ، بعد أن تفرع إلى فرعين رئيسيين : أولهما الفرع « الكاشي – البابلي » ، وثانيهما الفرع « الميثاني – الأشوري » . وقد بعث الحياة في هذا الفرع الثاني عقيدة ملكية مفعمة بالحيوية عبرت عن نفسها فنياً بالأسلوب السردي التصويري العظيم الذي كان أحد عناصر مبنى القصر الملكي الأشوري ، وبلغ أوجه ونهايته كذلك خلال حكم أشور بانيبال . أما الفرع الأول « الكاشي – البابلي » الذي نما بعيداً عن التيار الرئيسي للفن الكلاسيكي ، فما أطول ما حجبه الفرع الأشوري ، إلا أنه مع ذلك لم يذو ، بل انتعش من جديد تحت حكم البيت المالك الكلداني لنبوبلاصر ونبوخذ نصر الثاني . وبعيداً عن التحكم الأشوري انبعث النشاط البابلي الحديث فيما يسمى « بالنهضة الثانية » التي وصلت الرحم بالحضارة البابلية وبفن حمورابي . غير أن الفرع الميثاني الأشوري انبنى على مفهوم للملكية مختلف كل الاختلاف عما ظهر من قبل خلال العهد السومري اللاحق في ظل حكام لجش وأسرة أور الثالثة وخلال ولاية ملوك ايسين – لارسا وحكم حمورابي البابلي راعي السلام ومشيد المعابد بصفة خاصة . ولم تعد مآثر الملوك البطولية في المعارك هي التي تحتل المكانة الأولى لدى ملوك العصر البابلي الحديث بل جاءت أعمالهم الدينية الخيّرة في الصدارة . وإذ كان هذا دأبهم ، فلم تعد ثمة حاجة لتسجيل الحوليات التي تمجد مآثر الملك وفق النهج الأشوري ، أو إلى نشوء الفن الملحمي ، إذ غدا مفهوم الملكية لديهم هو التشييد وبناء المعابد ، وليس الفتح والغزو . وهكذا انصرف نشاط الملوك إلى البناء والتعمير ، فتقدم فن العمارة وخاصة عمارة المعابد .

غير أنه من المؤسف أن مستوى المياه الجوفية في تلك المنطقة ، قد ارتفع عن معدله فأغرق بابل القديمة التي أبدعها حمورابي في زمانه ، وعجز الأثري كولديوي عن استنقاذها رغم الجهد المضني والسنين الطويلة التي أنفقها في حفائره . ومن أعاجيب فن العمارة البابلي الحديث أعجوبتان ، هما قصر نبوخذ نصر ذو الحدائق المعلقة التي شيدها لزوجته الميدية (لوحة ٥٤٠ ، ٥٤١) ، ومقصورة مردوك ذات المعبد المرتفع التي ورد ذكرها في التوراة باسم برج بابـل .



٥٤٠ فن بابلي حديث : رسم تخيلي للحدائق المعلقه .

٥٤١ فن بابلي حديث : رسم تخيلي للحدائق المعلقه .



وبالرغم من أن المنقبين لم يتوصلوا إلى غير الخطوط الخارجية للمساقط والواجهات لهذ الأطلال ، إلا أنهم عثروا على عدد كبير من قطع الآجر[1] التي يمكن بتجميعها إنشاء مساحات واسعة (لوحة ٥٤٢) ، كما نستطيع – إذا لجأنا إلى الخيال في الجمع بينها وبين الواجهات الملونة التي أعيد ترميمها وعرضها بمتحف برلين الشرقية – أن نتصور مشهداً رائعاً للعمارة البابلية الحديثة كما كانت عهد نبوخذ نصر .

ولم يقتصر التوفيق الذي بلغه رعاة العمارة الكلدانية على فهمهم لمعنى المبنى الملكي المقدس فحسب ، أو إدراكهم لماهية الحجم وتعدد عناصره من حصن وقصر ومعبد في آن ، بل لقد بلغوا التوفيق الكامل في صياغتهم للرابطة بين تراثهم القديم الكامن وراء كل آثارهم وبين تطور التاريخ الإنساني . لقد امتدت جذور فن العمارة لديهم من حيث الطابع والأسلوب إلى بواكير التاريخ المعماري العراقي القديم ، سواء في سور بابل المنيع ، أو بوابة عشتار (لوحة ٥٤٣ ، ٥٤٤) ، أو معبد صغير كمعبد نينماخ (لوحة ٥٤٥ ، ٥٤٦) ، أو مقصورة مردوك إيزاجيلا ، أو مبنى شامخ مثل برج بابل « إيتي مينانكي » ، وجميعها تقوم على عمارة قوالب الطين المبكرة التي عرفت منذ عصور ما قبل التاريخ .

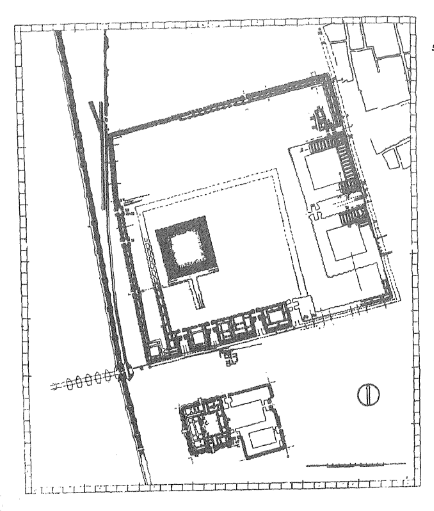
لقد سجل آشور بانيبال دراسته للنقوش السومرية والأكدية القديمة ، ومثلما أكمل الحلقة التاريخية لمباني العهد الممهد للتاريخ والعهود اللاحقة ، كذلك بين لنا نبوخذ نصر الروابط الظاهرية والداخلية بين عمارته البابلية الحديثة والعمارة السومرية خلال حقبة الوركاء في العهد الممهد للتاريخ .

لقد تميزت الأسرة البابلية الجديدة بالتمسك بتقاليد الماضي والجنوح إلى سياسة العظمة المتجسدة في بهاء بابل العاصمة . غير أن الزمن لم يترك للبابليين الجدد فرصة مواصلة رسالتهم ، فلم يزد عدد ملوك الأسرة الجديدة عن ستة فقط ، كان أهمهم جميعا نابوبلاصر ونبوخذ نصر . ولم تحكم هذه الأسرة سوى ثمانية وثمانين عاماً ، وهي مدة قصيرة لا تكفي لإصلاح أعمال التخريب الجنونية التي ارتكبها سنحاريب حين أمر بتغيير مجرى الفرات حتى تتدفق مياهه داخل المدينة فتقوض جدرانها . ومع ذلك فقد تمكن هؤلاء الملوك من إعادة بناء المدينة وتركوا شواهد كثيرة على الجهود المثمرة التي بذلوها .

وشيد البابليون الجدد حول مدينتهم سورين يحدان منطقة يأوي إليها الفارون من المناطق المجاورة ساعة الخطر ، ينصبون بها خيامهم مستظلين بحماية المدينة الكبيرة التي يضمها السور الداخلي . وكانت المدينة نفسها مشيدة على ضفتي النهر ، وتقع المنطقة السكنية والمعابد الهامة على الضفة اليسرى . وغدت مدينة بابل بموقعها في قلب السهل العراقي بين النهرين أروع رقعة نخيلية بالعراق ، وتحفة تأسر الزائرين ، لا بأسطحها البيضاء وجدرانها العالية وأبراجها العديدة فحسب . بل وبزفوراتها ذات الطوابق السبعة التي تشق عنان السماء مشرفة على المدينة من عل . ويرتفع معبد « مردوك » الذي يعلو الزقورة تسعين مترًا فوق مستوى المدينة ، تتوهج في ضوء الشمس جدرانه المكسوة بالميناء الأزرق . ولم يبق شيء يذكر من هذا المعبد الذي أقيم للخلود كما روي عن نبوخذ نصر (لوحة ٥٤٧) . غير أنا نستطيع ، اعتماداً على ما دونه هيرودوتوس وعلى ما سجل من معلومات

---

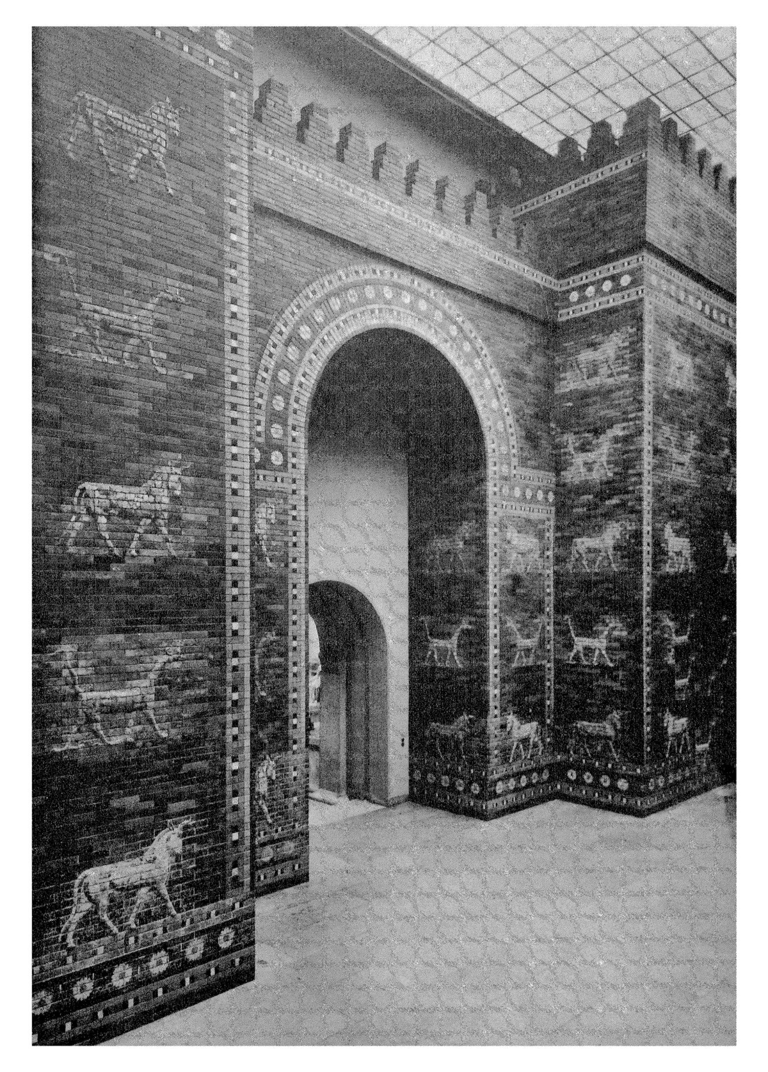
(١) الآجُرّة وجمعها الآجُر وهو ما يبنى من الطين المحروق . وقد شيد نبوخذنصر قصره الجنوبي بالآجر



٥٤٢ . مسقط أفقي لمعبد مردوك

دقيقة في لوحة مسمارية كتبت في القرن الثالث ق . م ، أن نتصور شارع الموكب المقدس[١] الذي كانت تقطعه المواكب المتجهة إلى المعبد بعد أن تنفذ عبر قوس النصر المسمى « بوابة عشتار » (لوحة ٥٤٨) ، وجماهير الناس وهم يتجمعون خارج المدينة على طريق تحف به أسود في وضعة الآخذة في السير منقوشة نقشاً بارزاً فوق لوحات من الآجر المزجج [القرميد المطلي بالميناء] ، منطلقين عبر البوابة المدعمة بأعمدة متينة أقيمت من الآجر وازدانت بنقوش الحيوانات الرمزية لمردوك وأداد ، وهي التنين والثيران التي يعلو بعضها البعض موزعة على صفوف ، فوق خلفية زرقاء تعلوها طبقة خفيفة لازوردية تبرز الحيوانات ذات اللون الفاتح . وبدت التّنينات في لون فاتح وإن صبغت قرونها وأعرافها وألسنتها المشقوقة ومخالبها باللون الأصفر (لوحة ٥٤٩) ،

(١) إيبور شابو أي الطريق الذي لا يعبره الأعداء .

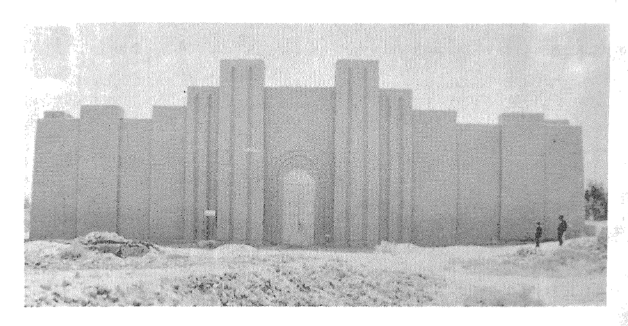




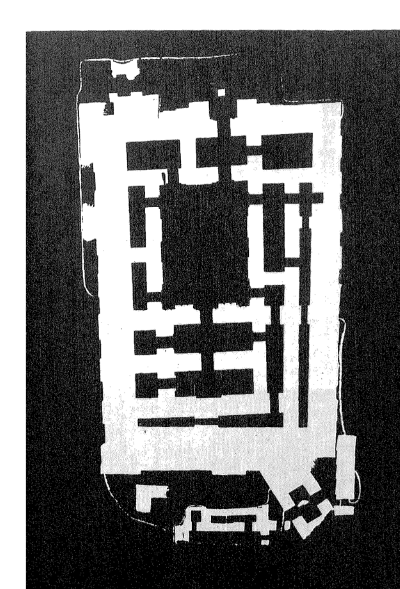
٥٤٤ فن بابلي حديث : طريق الأسود صوب بوابة عشتار بعد اعادة بنائه .
القرن السابع والسادس ق . م .
« بإذن من متحف برلين »

➤

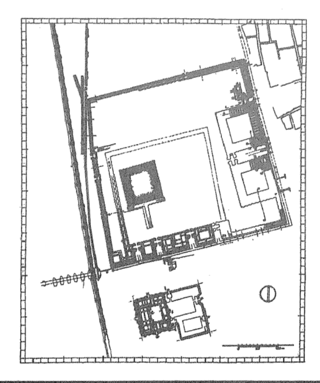
٥٤٣ فن بابلي حديث : بوابة عشتار بعد اعادة بنائها . قرميد مطلي بالميناء. القرن السابع
والسادس ق . م .
« بإذن من متحف برلين »



٥٤٥ فن بابلي حديث : معبد ننماخ (عشتار) في بابل



٥٤٦ مسقط أفقي لمعبد ننماخ في بابل



٥٤٧ معبد مردوك ببابل الذي
شيده نبوخذ نصر

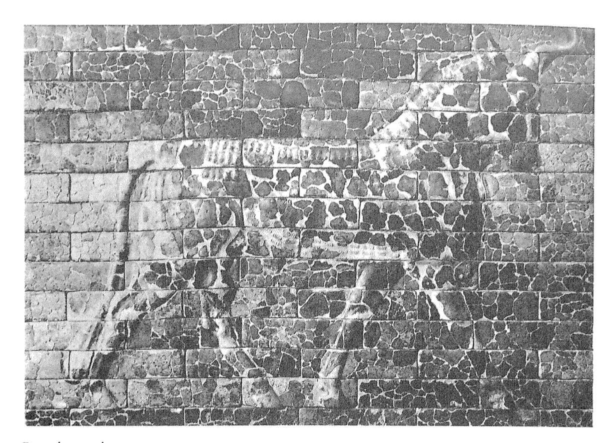
٥٤٨ طريق المواكب وبوابة عشتار

وكانت الثيران العسلية اللون ، خضراء القرون والحوافر ، وقد رسم حول ظهورها وذيلها خط أزرق (لوحة ٥٥٠) . وكانت الأسود بيضاء مظللة بالأصفر عند الأنياب والمخالب وطرف الذيل (لوحة ٥٥١) . وكان التوافق تاماً بين العمارة والزخارف التي تتشكل من هذا العدد الهائل من الحيوانات التي تبلغ خمسمائة وخمسة وسبعون تنيناً ومائة وعشرون أسداً . وكان الإفريز السفلي محلي بزهرة اللؤلؤ التي يقابلها في الطنف العلوي صف من نفس الزهور في أحجام أكبر،ويتوج المبنى كله شرّافات مسنّنة . وقد أعاد متحف برلين [الشرقية] بناء البوابة ليتيح لرواده مشاهدة أحد روائع الفن المعماري القديم دون الانتقال إلى بابل نفسها .

أما قصور بابل الشاهقة التي لم يبق منها سوى أطلال فقد كان مدخلها يطل على طريق المواكب . وكانت المنطقة السكنية المعينة الشكل تتألف من خمسة قطاعات متجاورة يتوسط كلا منها فناء يؤدي إلى الغرف وقاعات الاستقبال . وكان فناء القطاع الثالث يؤدي إلى قاعة تسمى « قاعة العرش » تسلك إليه بوابة ثلاثية تضفي هيبة

٥٤٩ فن بابلي حديث : بوابة عشتار. تنين « بإذن من متحف برلين »

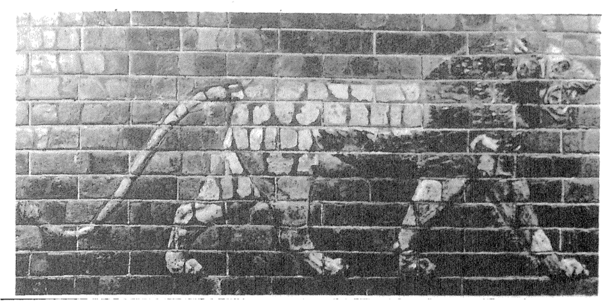




٥٥٠ فن بابلي حديث : عهد نبوخذ نصر. صورة للثور يزين واجهة وجانبي باب عشتار وشارع الموكب ، وهو رمز الإله ادد رب الأعاصير ويتألف من آجر مزجج بألوان زاهية . « باذن من متحف العراق ببغداد »

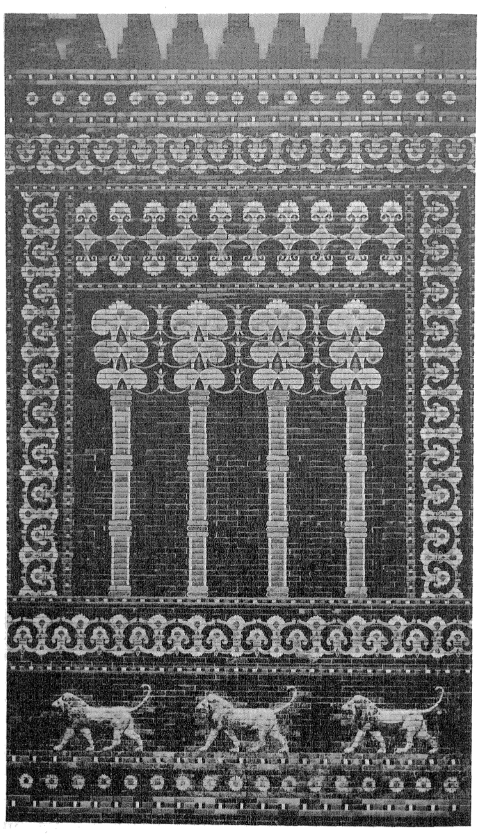
على المكان (لوحة ٥٥٢) . وقد نقشت الزخارف الخارجية للبوابة على الآجر المزجج ، ويظهر موكب الأسود تعلوه وحدات زخرفية مبتكرة تمثل أعمدة مترادفة صفراء تعلو كلا منها ثلاثة تيجان شبيهة بالطراز الأيونى ، وينتهي التاج العلوي بمروحة نخيلية بينما يصل كل تاج بالتاج الذي يليه إكليل من براعم اللوتس . ويأتي فوقها إفريز محاط بشرائط من المربعات الصفراء والسوداء والبيضاء ومكون من إكليل من المراوح النخيلية مأخوذة عن الفن الأشوري ، فلا شك أن البابليين رأوا التيجان ذات الخطوط الحلزونية على شواطىء فينيقيا ، إن لم يكن ذلك في قبرص نفسها (لوحة ٥٥٣ ، ٥٥٤) .

ومن آثار بابل الشهيرة « الحدائق المعلقة » التي اعتبرت من عجائب الدنيا السبعة ، والتي نسبها الأقدمون إلى سميراميس ، غير أنه من المرجح أنها من أعمال نبوخذنصر الذي كان قد تزوج إبنة استياجيس ملك الميديين لتدعيم التحالف الميدي – البابلي ، فأقام لها سلسلة من المصاطب المتدرجة وأحالها إلى حدائق تذكّرها بجبال ميديا وغاباتها وزهورها وظلالها فتتخفف من أحزان الغربة ، وقد أعدت آلات لرفع المياه حتي تروي النباتات النادرة ، التي تألقت فوق سطوح بابل البيضاء .

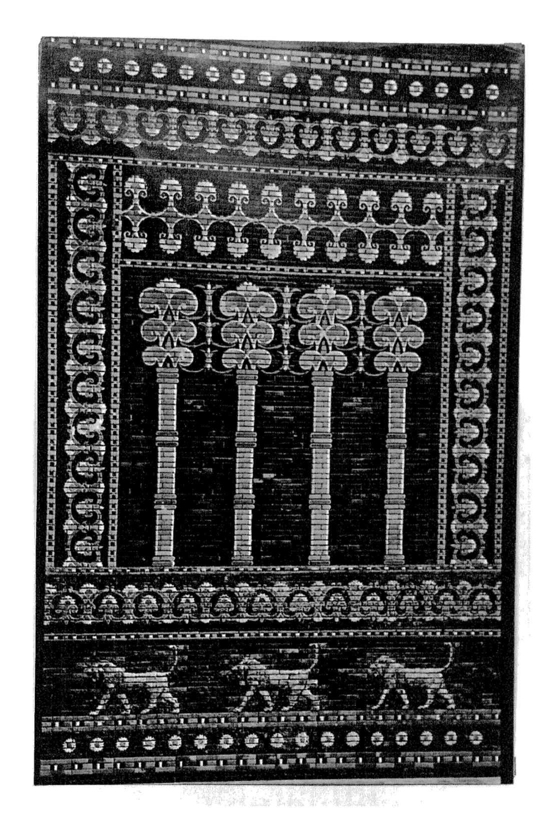


٥٥١ فن بابلي حديث : صورة للأسد الذي يزين واجهة وجانبي باب عشتار وشارع الموكب وهو رمز الإلهة عشتار. « بإذن من متحف العراق ببغداد »

٥٥٢ مسقط أفقي للقصور. القرن السابع والسادس ق . م : أ – طريق المواكب ب ، ج ، د ، هـ ، و – أفنية ز – قاعة العرش ح – الحدائق المعلقة .



٥٥٣ فن بابلي حديث : زخارف قاعة العرش بالقصر. من الآجر المزجج. القرن السابع والسادس ق. م.
« بإذن من متحف برلين »



٥٥٤ فن بابلي حديث : زخارف قاعة العرش بالقصر من الآجر المزجج . القرن السابع والسادس ق . م .
« بإذن من متحف برلين »

٣ العمارة البابلية الحديثة

وكانت بوابة عشتار ترتفع على مقربة من الحدائق المعلقة ، ويضم المعبد عدداً من الآلهة ، إلا أن هيكل الإله الرئيس فيه كان أثرى في زخرفته ، وروي عن نبوخد نصر أنه كساه برقائق الذهب وكسي كمرات السقف المصنوعة من خشب الأرز بالذهب والفضة . وكان تمثال الإله الجالس مصنوعاً من المعدن الثمين ويبلغ وزنه – حسب تقدير هيرودوتوس – أربعون طناً تقريباً .

ولم تكتف العمارة البابلية الحديثة باقتفاء أثر التقاليد التاريخية في تخطيط قلب معبدها النابض وهو قدس الأقداس ، بل لقد تبنت المفهوم السومري حتى غدونا نراه يسيطر على معبد مردوك الذي شيده نبوخد نصر في بابل (لوحة ٥٤٧) سواء في مجموعة مبانيه المطلة على الأفنية أو تلك الملاصقة للسور الخارجي ، أو في زقورة برج بابل ، فكلها معنى ومبنى مشتقة من التاريخ السومري البابلي منذ الألف الرابع والألف الثالث ق . م . وترجع روعة عبادة مردوك في عهد نبوخد نصر إلى التقسيم الثلاثي : المعبد في مستوى سطح الأرض (إيزاجيلا) ، والمعبد المرتفع فوق الزقورة (إيتي مينانكي) ، ومعبد عيد رأس السنة (بت أكيتو) المقام خارج المدينة في الشمال . وليست هذه العمارة الضخمة المقدسة في بابل الحديثة إلا استمراراً للتقاليد السومرية البابلية ، لأنها لم تسهم بأكثر من إضافة صبغة كلاسيكية إلى نفس العقيدة . وأي دارس لزخارف المباني البابلية الحديثة ، يمكنه أن يكتشف الرابطة الوثيقة بين أقماع الفسيفساء المخروطية السومرية وبين زخارف القوالب المزججة البابلية الحديثة ، بعكس النحت المعماري الأشوري « واللاماسو » على جانبي الأبواب ، والنقوش الجدارية البارزة التي تروي الملاحم ، فكلا التقنيتين (أقماع الفسيفساء والقوالب المزججة) لا أثر لهما ولا صلة بكتلة الجدار المشيد من قوالب الطوب اللبن أو الآجر ، فهما في واقع الأمر مجرد تكسية زخرفية للسطح الخارجي شُكِّلت في بادىء الأمر من أقماع طينية ملونة محروقة ثم من القرميد[1] المزجج والمصبوب في قوالب ذات أشكال زخرفية ، وكلاهما يكون غشاء واقياً للبناء المشيد من الطوب اللبن ، كما يعبران عن الجوانب الرمزية والدينية للمبنى .

---

(١) الآجر (الطين المحروق)

وكما تشكل العمارة البابلية الحديثة مع العمارة السومرية وحدة تاريخية من حيث نوع المبنى وتخطيطه ، فإن هذه الوحدة تنطبق بالمثل على الزخارف التي تكسوها . وكما ظلت العمارة الكلدانية محتفظة بقدس الأقداس السومري ، وبمجموعة المباني المطلة على الأفنية والملاصقة للأسوار المحيطة ، والزقورة ومعبد عيد رأس السنة ، تطورت أقماع الفسيفساء السومرية تدريجيًا إلى التصوير المزجج الضخم حتى بلغت أوجها . ومن ثم كونت أقماع الفسيفساء السومرية المبكرة مع التصوير الجداري البابلي الحديث المشكل من قوالب القرميد المزججة وحدة تاريخية ضمن نطاق وحدة العمارة السومرية البابلية الكلاسيكية وزخارفها .

ورغم أننا ندرك أن هناك قدراً من المبالغة في الأوصاف التي سجلها الملوك عن أعمالهم والتي كتبها الرحالة الأوائل ، فمن المؤكد أن البابليين استخدموا أحدث الإمكانيات التقنية وأفخم المواد في تأثيث المعابد ، ولم يبق لنا من ذلك كله غير هذه النصوص المبالغ فيها ، فهي المصدر التاريخي الوحيد .

وتمثل أطلال المعابد الأخرى الأقل شهرة أهمية كبرى ، فهي تكشف لنا في يسر عن تخطيطها ، وكانت مكونة من مقر للإله لا يختلف كثيراً عن مساكن البشر ، يتوسطه فناء داخلي مكشوف تحيط به قاعات مختلفة ، منها القاعة المخصصة لإقامة الإله ، وهي دائماً مستطيلة ، ويقع بابها في مواجهة المنصة التي كانوا يفترضون استواء الإله عليها ، والتي تواجه الزائر عند دخوله الفناء ، فيقبل عليها دون أن يلتفت يميناً أو يساراً حتى يقف أمام العرش الإلهي مستشعراً وجود الإله من خلال تمثاله القائم . وقد تمسك البابليون الجدد بهذا التخطيط الذي كان متبعاً قبلهم ، مما يؤكد مرة أخرى تمسكهم بالتراث .

وقد فرغت مديرية الآثار العامة بالعراق حديثا من إعادة بناء معبد إيماخ[1] [لقب للإلهة عشتار] المشيد بقوالب اللبن (لوحة ٥٤٥) . وتفضي البوابة الى دهليز عرضي ، ومنه الى فناء مكشوف يؤدي الى الخلوة حيث ينتصب تمثال الإلهة ايننماخ ، ويعد هذا المعبد مثلا للريازة البابلية الحديثة .

---

(١) أي معبد نن = سيدة ماخ = قوية أو عظيمة .

٤ النقش البارز
ردّة إلى القديم

وقبل أن نعرض لخصائص الفن البابلي الجديد ، ينبغي أن نبحث عن التراث الحقيقي الذي آل الى هذا الفن خلال فترة الانتقال التي امتدت خمسة قرون متوالية تميزت بالاضطرابات ، فلم تترك إلا شواهد قليلة على فنها ، وأقدم هذه الشواهد اللوحة التذكارية التي كشف عنها في سيبار [أبو حية الحديثة] والتي أقامها الملك نابو – أبلا إيدين لإحياء ذكرى بناء معبد شماش . وهي خير شاهد على العودة الى التقاليد الفنية القديمة ، فقد جلس الإله شماش في الوضعة نفسها التي ظهر بها في قمة لوحة قانون حمورابي ، بتاجه الإلهي ذي الصفوف الأربعة من القرون ، وبنفس اللحية الطويلة والذؤابة والثوب الطويل ، وهو ممسك أيضا في يده اليمنى بالعصا والحلقة . ويتمثل الاختلاف الوحيد في العرش المزخرف من الجانبين بهيئة رجلين لهما جسم ثور ، يقفان على صفوف من الطوب ، كانت تحت قدمي الإله في لوحة قانون حمورابي (لوحة ٥٥٥) ، ويتولى الكاهن الأكبر تقديم الملك ، وتتبعه الربة التي تتوسطهما . وليست المظلة هنا ابتكارا جديدا فقد أقامها السومريون من قبل لكي تحتمي بها الآلهة ، غير أن الروح المحافظة لم تحل دون إدخال بعض الإضافات مثل القرص المتوهج الموضوع فوق منضدة يشده بالحبال رجلان يبرز جذعاهما من مقدمة المظلة ، أماالتموجات أسفل خط الأرض ، فتذكرنا بأن الأرض تستوي فوق « الإبسو » أي كتلة المياه العذبة ، التي تغذي الينابيع التي تضمن استمرار الحياة

وتتضح العودة الى الفن الكاشي في نصب أقامه ماردوك – أبلا – إيدين العدو اللدود لسرجون والذي لم يجد ما يؤكد به الاستقلال التقليدي إلا بتصوير شخصه وحده مع وزير يقدم له فروض الولاء . وقد كشفت الملابس الضيقة عن اكتناز جسديهما ، هذا الاكتناز الذي يبدو وكأنه من مقاييس جمال الرجال ، وقد ظهرت الشخصيتان في وضعتين جانبيتين كاملتين ، دون التواء للجذع أو الكتفين ، أي طبقا لقواعد المنظور الصحيحة ، وهو أمر نادر جدير بالتسجيل . ومما يلفت النظر ، إظهار عدد من الرموز الدينية لنابو وننخرساج وايا ومردوك في قمة النحت وبالأسلوب الكاشي الخالص (لوحة ٥٥٦) .

وندرك هذه الملاحظات عينها في نصب « كودورو » آخر باسم ماردوك – زاكير – شومي ، إذ يعلو النصوص صف واحد من النقش البارز يمثل الملك وكاتبه والأشكال الرمزية لماردوك ونابو وايا وشوكامونا (إله خصوبة





٥٥٥ فن بابلي حديث : لوحة سيبار التذكارية : الملك نابو أبلا ايدين . القرن التاسع ق . م . « بإذن من المتحف البريطاني »

٥٥٦ فن بابلي حديث : كودوروماردوك – أبلا – إيدين . من المرمر الأسود القرن الثامن ق . م . « بإذن من متحف برلين »

القطعان عند الكاشيين) وأداد ونوسكو (لوحة ٥٥٧) ، وهو ما يؤكد عودة البابليين الى موضوعات عولجت منذ ألف سنة سابقة دون أن يغيروا منها شيئا . ولا شك أن هذه الردة لم تكن مجرد رمز بل نوعا من التحدي من جانب ملوك بابل لأعدائهم ملوك نينوى الأسبقين .

وكان نابونيد[1] آخر ملوك الأسرة تقيا ورعا فواصل أعمال ترميم المعابد التي بدأها أسلافه وأضاف طابقين أو أربعة إلى الزقورة القديمة المقامة في أور عاصمة السومريين القديمة ، والتي كان لا يزيد عدد طوابقها الأصلية عن ثلاثة في نهاية الألف الثالث قبل الميلاد .

وإذا تركنا الفن المعماري والنقش البارز الى مجالات الفن الأخرى وجدنا أنفسنا أمام فراغ شبه مطلق . ومع أننا نحتفظ بصور شخصية لجميع الملوك الأشوريين العظام ، أمثال تجلات بلاصر وشلمنصر وأشور ناصربال وأشور بانيبال ، إلا أننا نجهل تماما ملامح نابو بلاصر برغم ما روي من أنه أمر بتسجيل صورته الملكية ، ومن الجائز أن يكون النحاتون قد أقاموا لملوك بابل الجدد بعض التماثيل إلا أن شيئا منها لم يصل إلينا .

وقد جاءت أعمال الكشف في بابل مخيبة للآمال ، لأن القطع الفنية التي عثر عليها لا تنتمي للأسرة البابلية الجديدة ، وهي أشبه ما تكون بمحتويات متحف أودع فيه الملوك تذكارات انتصاراتهم من لوحات حيثية وأشورية ، وتماثيل ونحت بارز من ماري . غير انا نستطيع اليوم أن نجزم بأن تمثال الأسد الجاثم فوق فتاة بأطلال القصر الرئيسي لنبوخذ نصر – والذي تحفّظ الخبراء حتى سنوات قليلة في تحديد مصدره – أنه بابلي ، وذلك بعد اكتشاف قطع عاجية من نمرود في عام ١٩٥٢ تتناول موضوعا مشابها ، وانتهى الاعتقاد بأنه حيثي . غير أنه من العسير تحديد تاريخ نحته أو التأكيد بأنه ليس من الأعمال التي تمت قبل مجيء البابليين الجدد (لوحة ٥٥٨) . ويرمز الأسد لسيطرة الإلهة عشتار على العالم ، في حين ترمز الفتاة للإلهة الأم تحميها عشتار.
ومن الواضح أيضا أن فن الحفر الدقيق كان شائعا ، وقد عثر على عدد كبير من الأختام الأسطوانية والمنبسطة التي يجب أن ننسبها الى هذا العصر ، وان كان الاخصائيون يجدون مشقة في التمييز بين أعمال الحفر الأشورية والبابلية الجديدة لتشابه الموضوعات المطروقة ، وهي إما صراع بين حيوانات وبطل مجنح أو غير مجنح ، وأما مشاهد تعبّد يقف فيها مؤمن أمام رمز ديني ، مع اختفاء تمثيل الآلهة الآدمية الشكل والاكتفاء بتصويرها في رموز كالهلال أو النجم أو الخنجر أو التنين ، وكان يُرمز لماردوك بمعول مثلث الجوانب ، وكان يُرمز لآلهة بابل بإحدى طريقتين : إما بأداة زراعية وإما بملامح تنين ذي قرون معروف يسمى المشروشو.

غير أن الحماية الإلهية التي جاهد ملوك بابل كي يوفروها لعاصمتهم لم تجد شيئا ، ولم تطل من عمر دولتهم القصير . ويذكر سفر دانيال في التوراة أن المملكة كانت تمثالا كبيرا رأسه من الذهب الخالص وجسمه من المعدن وقدماه من الحديد والصلصال فكانت تكفي صخرة واحدة لإلقائه أرضا ، وقد تولى اكورش الفارسي هذه المهمة . فعندما لاح الخطر لنابونيد احتمى بمدينته وأحاط نفسه بتماثيل الآلهة ، غير أن أقرب الناس إليه تخلّوا عنه ، وخانه رجاله فلقي مصيره المحتوم ، وهزمت قواته في سهل سيپار وتقهقر بلا نظام بعد أن فقدت المقاومة معناها . وانضم جوبرياس حاكم كوتيوم للأعداء ففتح بنفسه أبواب المدينة لهم . وبعد ذلك بأيام ، في ٢٩ اكتوبر عام

---

(١) نبوندانو أي هبة نبو (إله الحكمة)



٥٥٧ فن بابلي حديث : كودوروماردوك
ـ زاكير ـ شومي . القرن التاسع
ق . م . .
« باذن من متحف اللوفر »

٥٥٨ فن بابلي : أسد جاثم فوق فتاة



٥٣٩ ق . م دخلها كورش فاستقبله كهنة مردوك كمحرر للبلاد . ، وأضاف ملك بلاد أنشان[١] الى قائمة نعوته ، لقب « حاكم بابل وسومر وأكد ، وحاكم بلاد العالم الأربع » ، وهكذا تداعت أكبر مملكة شرقية بعد لطمة واحدة وحلت محلها دولة الأخمينيين .

وقد وضع اختفاء نينوى وبابل نهاية للتأثير السياسي لبلاد الرافدين ، الا أن آثارهما الثقافية ظلت نابضة حتى بعد اندثارهما . لقد صقلت فنونهما ثلاثة آلاف سنة من الحضارة ، فتعمقت جذورها ، وبقيت مزدهرة قرابة قرنين من الزمان على أيدي الأخمينيين . وليس في هذا ما يدعو للدهشة ، فلسنا بصدد أول نصر يحرزه المغلوبون على الغالبين ، فجاءت مواكب دافعي الجزية والجنود والموظفين في قصر پرسيپوليس الأخميني نسخة من مواكب خرصاباد الأشورية ، وجاءت الأسود المشكلة من الآجر المزجج ، نسخة صادقة من الوحوش التي كانت تزين طريق المواكب في بابل أو مقر نابو بلاصر . ولا ينفي هذا كله ، ما حدث من تغييرعميق في النظام السياسي وفي الروح التي سادت الامبراطورية ، وانعكس هذا التغيير في العمارة الأخمينية وفي زخارفها . وفي الفنون بعامة برغم آثار الماضي الطويل .

---

(١) مدينة مجهولة الموقع : أسسها تيسپيس بن أخمينيس ، ولعلها مسجد سليمان

٥ نهاية الدولة البابلية الحديثة

لقد أحسّ سكان المناطق المحيطة ببابل حين سقطت تحت أقدام عسكر كورش راحة نفسية ، وهم من عانوا قرون عديدة من جراء الحملات العسكرية التي قادها ملوك نينوى وبابل ورأوا في سقوط المدينتين بشارة بانتهاء مآسيهم وأملا بتحررهم . وكان الميديون قد شاركوا في القضاء على نينوى غير أنهم اضطروا الى التراجع أمام الفرس الأخمينيين . وانطلق كورش فاستولى على ليديا[1] وبابل وآسيا الغربية ثم قضى نحبه وهو يستعد لدخول مصر . فتولى عنه ابنه قمبيز هذه المهمة (٥٢٨ ق . م) ، واستولى على مصر سنة ٥٢٥ ، ثم أدركه الموت عام ٥٢٢ فعمّت الفوضى ، ولكن دارا[2] من السلالة الملكية ما لبث أن أطاح بالكاهن جوماتا ، الذي نصب من نفسه ملكا ، وأمسك دارا بأعنة الأمور وحكم خمسة وثلاثين عاما مكّن خلالها للإمبراطورية الواسعة على يد ولاة تابعين لا يعصون له أمرا . وكان دارا سياسيا عبقريا مزج بين الحزم والتسامح ، وسمح للشعوب الخاضعة بأن تحتفظ بقوانينها ودينها ولغتها بل وبأمرائها أيضا في كثير من الأحوال .

غير أنه ومن بعده ابنه خشايا ثرا [احشويرش][3] لم يقنعا بالسيطرة على الشرق بل اجتازا مضيق الدردنيل متوغلين في أوروبا فدهما طراقيا ثم بلاد الاغريق ، حيث بدأت الحروب الميدية التي انتهت بتراجع ذلك المارد الشرقي الخطير .

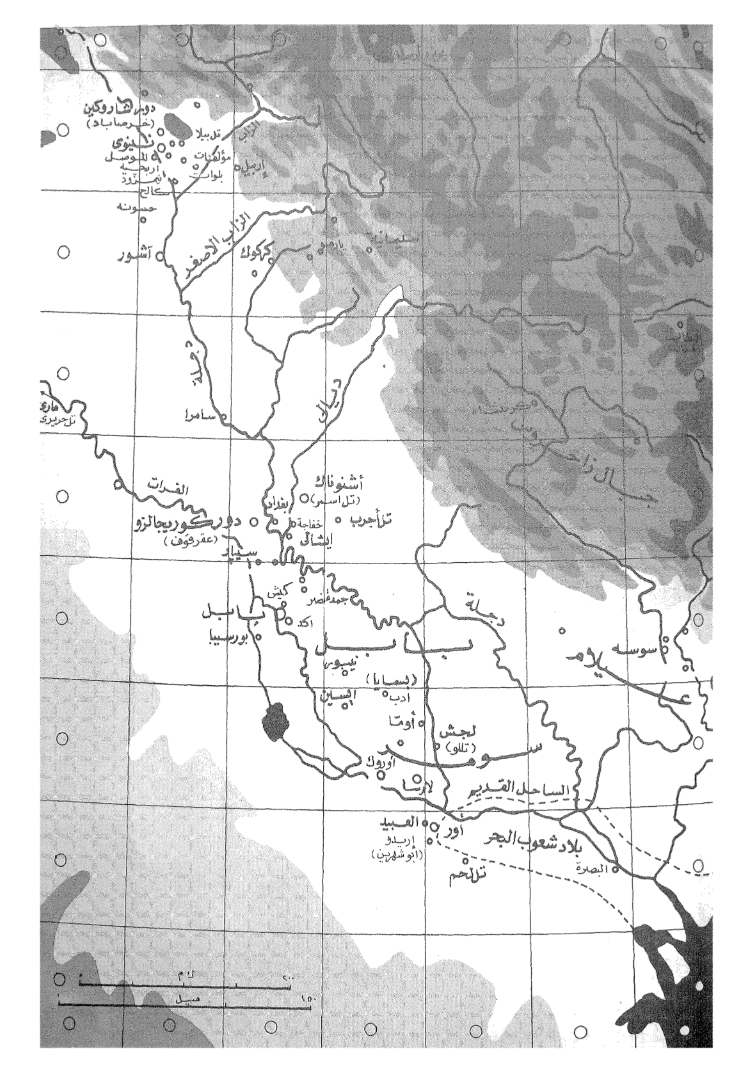
وأسفر هذا الصراع عن نتائج بعيدة المدى في العلاقات السياسية والثقافية بين الشرق والغرب ، إذ أصبح الشرق – لأول مرة – على صلة بحضارة مختلفة تعيش فوق أرضه وتحت سمائه . وارتد الفرس الى بلادهم وقد لقنوا جديدا عن الحياة والعالم أضافوه الى تراثهم الشرقي فحققوا منجزات جاءت مزيجا من حضارات الشرق والغرب . وقد حاول الأخمينيون خوض تجربة جريئة ، فتخففوا شيئا من الطابع الديني لتراث بلاد الرافدين ، مستعينين بما لقنوه من رقة فنون الغرب ، وابتكروا في مجال المعمار مقتبسين من مصر وغيرها . فكان أن جمعت لنا پرسيپوليس مظاهر نينوى وبابل وطيبة وأثينا . غير أن استلهامهم للفن الأشوري أو نقلهم عن البابليين الجدد أو محاكاتهم للمصريين ، كان أيسر من استيعابهم لفنون الإغريق . ومن ثم كان الفن الأخميني استمرارا مباشرا لحضارة الأشوريين والبابليين الجدد وفنونهم .

---

(١) مملكة بآسيا الصغرى عاصرت الأخمينيين ، وقع مليكها قارون [كريسوس] أسيراً في يد كورش عام ٥٤٦ ق . م .

(٢) دارا ياوس أو داريوش .   (٣) أو خشيرشا بمعنى كسرى ، أي الشاه .

خَرِيطَة مَا بَيْن النهرين ◄



دور شاروكين
(خرصاباد)
نينوى
تل بيلا
الموصل
اربجية
نمرود
بلوات
كالح
حسونه
الزاب
اربيل
آشور
الزاب الاصغر
كركوك
يارمو
سليمانية
دجلة
ديالى
سامرا
ماري
تل حريري
الفرات
أشنونا ك
(تل اسمر)
بغداد
خفاجة
تل أجرب
دور كوريجالزو
(عقرقوف)
سيبار
كيش
جمدة نصر
بابل
اكد
بورسيبا
بابل
دجلة
نيبور
(بسمايا)
ادب
ايسين
أوما
لجش
(تللو)
سومر
أوروك
لارسا
الساحل القديم
العبيد
أور
اريدو
(أبو شهرين)
تل لحم
بلاد شعوب البحر
البصرة
سوسه
عيلام
جبال زاجروس
كرمنشاه
كم
٢٠٠
ميل
١٥٠

الموسيقى
في مابين النهرين



عاصر ميلاد الموسيقى في بلاد ما بين النهرين مولد الدين السومري ، فهي قديمة قدمه ، بل ولدت توأما له ، مشاركة في أداء طقوسه التي يمثل الغناء فيها ركنا رئيسا . وتنبينا الوثائق التي تعود الى عام ٢٥٠٠ ق . م عن اختيار موسيقي يقود فرقة للإنشاد بمعبد « ننكرسو » (أو ننجرسو) الكبير بمدينة لكش ، وآخر يتولى تدريب فرقة الغناء والعزف من الرجال والنساء . وتسجل تلك الوثائق أن بعض المدارس قد ألحقت بالمعابد لتدريس النصوص الغنائية الدينية . وقد عثر المنقبون على مجموعة من هذه النصوص الدينية التي كانت تدرس بمعبد « بل » [إله الشمس ورب العدل والعرافة] ، مما يشير الى وجود مدارس موسيقية ملحقة بالمعابد الكبرى الشبيهة بالمدن الرئيسة آنذاك ، وهي معابد « شمش » بمدينة « سيپار » ، و« إنليل » بمدينة نيپور ،و« إنين » بمدينة « الوركاء » . وثمة نقوش ومشاهد كثيرة بينها تصويرة لرعاة الماشية وهم ينفخون في المزمار ويعزفون على الطنبور ، ومن حولهم قطعانهم وكلابهم هادئة وادعة . ولم تكن الموسيقى قصرا على الطقوس الدينية فحسب ، بل كانت كذلك ركنا هاما في مختلف الاحتفالات ، وعلى وجه التخصيص في طقوس السحر وفي رقصات الحروب ورقص المناسبات .

ويذهب عالم الموسيقى هـ . م . ميللر الى أن نشأة الموسيقى بصفة عامة ترجع الى واحد من مصادر ثلاثة ، وربما إليها جميعا ، هي قرع الطبول والنداء المنغم ، وهما أقدم وسائل الاتصال بين الناس ، ثم الترنيمات التي تصاحب حركة عمل المجاميع البشرية ، وأخيرا منابع الانفعال الغرزي عند الناس وإحساسهم الفطري .

ويذهب عالم الموسيقى الألماني كورت زاكس الى أن أقدم فرقة موسيقية عرفها التاريخ هي تلك التي كانت في عهد الملك « نبوخذ نصر » خلال النصف الأول من القرن السادس ق . م ، مستشهدا على ذلك بما جاء

في سفر النبي « دانيال » بالتوراة ، أنت أيها الملك قد أصدرت أمرا بأن كل إنسان يسمع صوت البوق والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف يخرّ ويسجد لتمثال الذهب . ومن لا يخر ويسجد فإنه يلقى في وسط أتون نار متقدة »[1] . غير أننا نشاهد جوقات موسيقية على الأختام الأسطوانية والمنحوتات السومرية منذ عهد ميسيليم . وقد اقتصر أداء تلك الفرق الموسيقية خلال العصور السحيقة على مصاحبة الغناء دون عزف مقطوعات موسيقية مستقلة .

وكان الشعر الغنائي يكتب من مقطع واحد ، تصاحبه ميلودية محصورة في نطاق السلم الموسيقي المعروف آنذاك ، وهو السلم الخماسي [أي المكون من خمس أنغام فقط في الأوكتاف] ، تلاه – في مرحلة متأخرة نسبيا – السلم السباعي النغم [وهو السلم الحديث المتداول في الموسيقى الغربية] . وكانت الميلودية تصاغ في قوالب غنائية متعارف عليها ، كما يصاغ الغناء الديني في قوالبه الخاصة : « النشيد » و« البكائيات » و« الصلاة » و« الضراعة » ، وكثيرا ما اشتملت الأغنية على مقاطع عدة تصاغ لكل منها ميلودية خاصة ، ويتخللها فاصل موسيقي . ويميل « مكابي » الى أن « مرثية » مدينة نيبور كانت تنتظم ست ميلوديات مختلفة تسهم في أدائها الطبلة والكاسات وآلة الكنّارة ، وكان قالب الدعاء في الصلاة أكثر القوالب شيوعا ، ويغلب عليه طابع الابتهال والتوسل .

والى تلك الوثائق التي دونت في عهد الملك « جوديا » عام ٢٤٠٠ ق . م ، وحدها يرجع الفضل في إلمامنا بالكثير من الغناء الديني وقوالبه ، ولم تتضمن أية وثائق أخرى سوى مشاهد منقوشة لعازفين ومغنين وحفل ومآدب ملكية (لوحة ٥٥٩) . ولقد عثر في بلاد ما بين النهرين على كثرة من الآلات الموسيقية التي تعد أصولا لبعض الآلات الحديثة .

ومن المؤكد أن التقاليد الموسيقية قد اتبعت بشكل أو بآخر منذ الأسر الأولى لسومر حتى آخر ملوك أشور ، إذ أن الشعائر الدينية السومرية والموسيقى التي تعتبر جزءا لا يتجزأ عنها ، قد استمرت على حالها طوال ذلك الزمان . وإذا كان البابليون والكاشيون والأشوريون شعوبا غازية ، إلا أنهم لم ينزعوا الى التخلي عن عبادة الآلهة السومرية .

وتعد آلات الكنارة والقيثارة والأنابيب الفضية التي وجدت بالمقابر الملكية في أور أقدم أمثلة لآلات موسيقية منغمة نشأت في مدينة حضرية عظيمة . ومع ذلك فمن المؤكد أن هذه الآلات الحضرية التي كان الصوت ينطلق منها عن طريق اهتزاز أوتار مصنوعة من أمعاء الحيوان مشدودة على صندوق صوتي رنان (كالجنك والكنارة) أو عن طريق اهتزاز ريش من صفائح البوص مثبتة في أنابيب (كالمزامير المزدوجة) ، قد نشأت كلها في بلاد ما بين النهرين أثناء العصر التالي لثورة العصر الحجري الحديث (حوالي ٩٠٠٠ ق . م – ٤٠٠٠ ق . م) الذي بدأت فيه الزراعة وتربية الماشية وممارسة أغلب الحرف التي أسهمت منتجاتها في راحة الانسان ورفاهيته .

فتربية الماشية وزراعة المحاصيل ، معناه الارتباط بدورة الطبيعة والتعاون معها ، وحياة المدن السومرية الكبرى ورخاؤها كان يعتمد على إنتاج قوى الطبيعة وفق ما كان عليه المجتمع الزراعي في العصر الحجري الحديث . وكذلك كانت الاحتفالات الدينية السومرية ، ولو أنها تطورت الى ما هو أبعد من حدود الطقوس البدائية الخاصة

---

(١) دانيال ٣ – ١٠ : ١١



٥٥٩ نصب جوديا: مشهد موسيقى شعائرية، الجزء الأسفل يبين عازف هارب ذات أحد عشر وترا. حفائر لجش. تللو

بالخصوبة ، إلا أنها مع ذلك كانت تعبر عن تغير الفصول ، فكان أعظم الأعياد هو ما يتصل بطقوس الخصوبة في العالم الجديد ، ويبدو أن الثور كان يرمز إليها في الألف السابع ق . م ، وذلك من واقع النقوش البارزة للعجول والربّات في كهف «كاتال هويوك» بالأناضول ، فقد كان الثور عند السومريين رمزا مرتبطا بالإله . وتتبدى الصلة الفريدة التي تربط بين الكنّارة السومرية القديمة والثور وما يرمز إليه من التصويرات والزخارف في النماذج التي بقيت على مر الزمن .

وأما النقوش البارزة على الحجر أو البرونز التي زينت جدران وأبواب قصور الملوك الأشوريين منذ القرن التاسع الى السابع ق . م فانها نبع فياض يكشف عن وجوه عدة لحياة الأشوريين والشعوب المجاورة لهم ، فهي إذ تشتمل على صور عدد قليل من الآلهة والرموز الدينية والحفلات العقائدية إلا أنها تعد سجلا مباشرا للفتوحات والغزوات – التي لا شك قد بولغ في تصويرها – والانتصارات وحملات الصيد .

وتدل موضوعات النقوش البارزة على دقة ملاحظة الفنان وصدق تنفيذه ، فجاءت غنية بالتفصيلات عن الطعام والثياب والدروع والأسلحة والآلات الموسيقية والمناظر البرية والمباني ووسائل النقل وأساليب الحرب . وتكمن قيمة هذه النقوش البارزة في أنها توضح الدور الذي كانت الموسيقى تلعبه في حياة الأشوريين الدينية والدنيوية على السواء .

ولعل استعراض أنواع الآلات الموسيقية وتركيبها وطريقة تناول الأداء على كل منها يلقي ضوء على فنون سومر وبابل وأشور الموسيقية في تلك الحقبة السحيقة من تاريخ الحضارة الإنسانية .

وبدراسة الآلات الموسيقية القليلة المكتشفة بمقبرة « أور» والنقوش البارزة والأختام ولوحات الفسيفساء التي تصور عازفين موسيقيين ، وكذا الكتابات السومرية التي تتناول الآلات الموسيقية وأسماءها ، أمكن تقسيم الآلات الموسيقية الى آلات إيقاعية وآلات نفخ ووتريات ، فقد ابتكروا ستة أنواع من الآلات الذاتية الصوت أي الآلات الإيقاعية ، وعلى الرغم من قلة ظهورها في مناظر الاحتفالات الكبرى فإن كورت زاكس يؤكد أنها كانت شائعة الاستعمال ، ويمكن حصرها في :

١ – العصي الإيقاعية :

وتتكون من عصاتين عريضتين ملويتين تمسك كل منهما بيد ، تصطكان أو تضرب إحداهما بالأخرى وترسلان تصفيقا ايقاعيا ، كما يبدو ذلك في نقوش بعض الأواني القديمة من صور لراقصة تمسك بعصاتين في كفيها وتقرعهما معا . وقد استعملت هذه العصي في عصور ما قبل التاريخ بمصر.

٢ – المصفّقات :

وتتكون من قطعتين من الخشب على شكل قبقابين يقرع أحدهما بالآخر . وثمة صورة صغيرة لحيوان صغير يصفق بهما على نقش خاتم من « أور» يرجع تاريخه الى حوالي عام ٢٦٠٠ ق . م وهو محفوظ بمتحف

جامعة فيلادلفيا ، وهناك مصفقات مماثلة في النقوش المصرية البارزة في عهد الدولة الحديثة ، أي بعد إثني عشر قرنا من خاتم أور.

٣ – الشخاليل :

وهي آلة على شكل مهماز الفارس لها مقبض يشبه الزاوية الحادة ، ويصل بين طرفيها سلك علقت في منتصفه صنجة صغيرة ترسل أصواتا معدنية عند هزّ الآلة من مقبضها ، وقد استخدمت هذه الآلة في مصر ، وما تزال تستخدم حتى اليوم بكنائس الحبشة . ويرى زاكس أن هذه الشخاليل قد ابتدعت في مصر ثم انتقلت منها الى بلاد ما بين النهرين أخذاً بما تشير اليه الشواهد .

٤ – الأجراس الصغيرة :

وكانت الراقصة تعلقها في عنقها لضبط الإيقاع . وقد استخدم الأشوريون أجراساكبيرة في بعض الطقوس الدينية مثل الجرس المحفوظ بمتحف برلين والذي يرجع تاريخه الى عام ٦٠٠ ق . م .

٥ – الصنوج :

وقد استخدمها الأشوريون في القرن السابع ق . م وكانت تصنع على شكل « أقماع مفلطحة » ، يعلق أحدهما بالأصبع الوسطى والآخر بالإبهام من كلتا الكفين ويصك أحدهما بالآخر صكا رقيقا إذا ماكانا في وضعة أفقية ، أو قويا إذا ماكانا في وضعة رأسية على نحو ما يفعل اليوم .

٦ – الصلاصل :

وهي آلة معدنية شبيهة بملقط في سيقانه جلاجل أو صنوج متحركة . وعند اهتزاز الآلة ترتطم الصنوج فتخرج صوتا . وقد وجدت مصورة على قطعة مطعمة من الصدف وجدت في أور (نحو ٢٥٠٠ ق . م) نرى عليها حمارا يعزف على كنارة وحيوانا صغيرا يرفع بيده اليمنى آلة الصلاصل .

٧ – الجلاجل :

وكانت تصنع من الفخار الأجوف على هيئة حيوانات صغيرة وتملأ بالحصى ، وقد اكتشف بعضها في المنطقة ما بين دجلة والفرات ، ويرجح زاكس أنهاكانت من لعب الأطفال .

ويرى سيتون لويد في دراسته عن الألف الثانية قبل الميلاد أن آلات إحداث الأصوات وكذلك تصاوير الموسيقيين الذين يقرعونها من مستحدثات العصر البابلي القديم ، فعلى حين كانت نظائرها في الألف الثالثة قبل الميلاد أرستقراطية أوملكية أوكهنوتية كانت تلك عادية الطابع ، تستخدم لهدهدة الأطفال وملاطفتهم .

* * *



٥٦٠ طبلة كبيرة الحجم. نقش على وعاء شعائري. سومر. القرن ٢٤ ق. م. «بإذن من متحف اللوفر»

أما الطبول فقد عرفت عند السومريين على أشكال وهيئات وأحجام متعددة متفاوتة (لوحة ٥٦٠). ويرى زاكس أن الطبول قد ضمت اثنتي عشر نوعا، وذلك لوجود إثنى عشرة إسم لها في اللغة السومرية، وإثني عشرة مرادف في اللغة الأكدية بشمال بابل. ولم تسجل النقوش السومرية إلاّ نوعا واحدا من الطبول يمثل طبلة ضخمة وضعت على الأرض ويرتفع إطارها الخشبي إلى محاذاة عنق العازف، وهذا يعنى أن قطرها كان يتراوح بين مائة وخمسين ومائة وثمانين سنتيمترا. وكانت تسمى «جلد الثور الضخم»، وبدت المسامير التي تشد جلدها على إطارها الدائري واضحة في النقوش التي صورتها. وثمة نقش بارز على إناء للزينة من بسمايا (وهي «أدب» القديمة) يرجع الى عام ٢٩٠٠ ق. م محفوظ بمتحف استنبول، يصور طبلة كبيرة مستطيلة الشكل يقرع عليها عازف يمسك بها تحت إبطه خلف مجموعة من عازفي القيثارة. غير أن الصورة ليست

من الوضوح بحيث يسهل التعرف على نوع الطبلة بدقة . وليس تعدد الكلمات التي تعني « الطبل » في اللغتين السومرية والأكدية دليلا قاطعا على تعدد أنواع الطبول ، بل الأرجح أنها مترادفات لإسم واحد ، وخاصة بالنسبة لمراحل الحضارة القبلية .

ثم تنوّعت الطبول في النقوش البابلية والأشورية بين كبيرة توضع على الأرض وصغيرة تمسك باليد في وضعة أفقية أو تحمل رأسية أو أفقية معلقة في حزام يلتف حول وسط العازف الذي يقرعها بيديه ، وتختلف إطاراتها بين ضيقة وعريضة على هيئة البرميل .

ولعل الطبول الضخمة انتقلت الى سومر من بلاد شرقي آسيا ووسطها وذلك لتشابهها مع طبول معابد « كونفشيوس » بالصين ، أما الصغيرة منها فقد انحدرت الى بابل من أصل سامي .

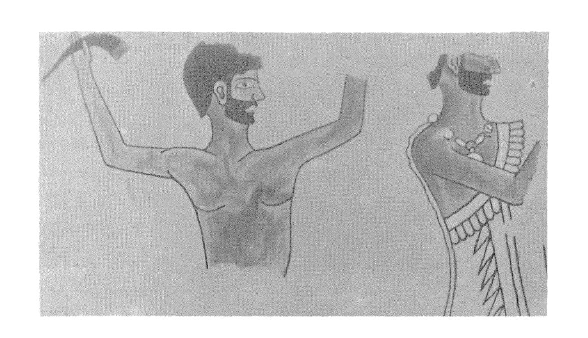
وكانت الطبول تصاحب العزف على المصفار [الفلوت] أو النفخ في البوق (لوحة ٥٦١) ، كما كانت لها قدسية خاصة أشبه بقدسيتها لدى بعض قبائل أفريقيا الشرقية وأصحاب بعض العقائد الهندية اليوم . ولما كان القمر معبودا لهم آنذاك فقد كانت الطبول تدق لإثارة الحزن والنواح على القمر المختفي أيام المحاق أو الخسوف الكلي .

وقد عثر على أعداد هائلة من الدمى واللوحات الفخارية ترجع الى عصر بابل القديم لنساء يمسكن بأدوات مستديرة مسطحة ذات تنوع في التفصيلات ، وترتدي النساء نطاقا أو وزرة بينما ترتدي بعضهن – بالإضافة الى ذلك – حليا للأكتاف (وربما كانت علامات وشم) ، وأخريات يرتدين أغطية رأس مسطحة ، والبعض يلبسن تيجانا ذات أطراف ثلاثة ، وبعضهن يمسكن بالأداة الدائرية تحت صدورهن وبعضهن فوقها ، كما بولغ في تصوير بدانة بعضهن . وأغلبهن يتحلين بعقود ثقيلة ذات دلايات على شكل البرميل . وقد فسرت هذه اللوحات بصفة عامة بأنها ذات صلة بعقيدة « الربة الأم » ، وكانت الأدوات الدائرية إما أقراص نذرية أو دفوفا . ومن الراجح أن الدف كان يستعمل إما لوزن إيقاع الترتيل أو الرقص أو كليهما معا ، تستخدمه محترفات ماهرات من بين الكاهنات أو رائدات العقيدة نفسها .

وثمة لوحتان فخاريتان بالمتحف البريطاني من طبيعة مختلفة ، الأولى هي النصف الأعلى لامرأة ذات كتفين عريضين ورأس صغير بلا غطاء للرأس أو تاج ، والشعر مفروق في منتصفه ، وقد تدلت خصلاته الكبيرة على الأذنين وتمسك بدف كبير (لوحة ٥٦٢) ، وبرغم خصلات الشعر فللعازفة ملامح الرجال . واللوحة الأخرى هي الجزء العلوي للوحة تظهر بها شخصية رقيقة مكتسية وترتدي غطاء رأس مسطح وقد أمسكت بدف صغير أو أداة منذورة الى صدرها المسطح (لوحة ٥٦٣) .

أما عند الأشوريين فقد كانت الصنوج الصغيرة على شكل مخروط ، وكانت تقرع أفقيا كما تبدو في لوحة من النقش البارز لقصر سنحاريب . وثمة أجزاء من صنوج متبقية لا شك أنها من نفس نوع الصنوج المنقوشة (لوحة ٥٦٤) .

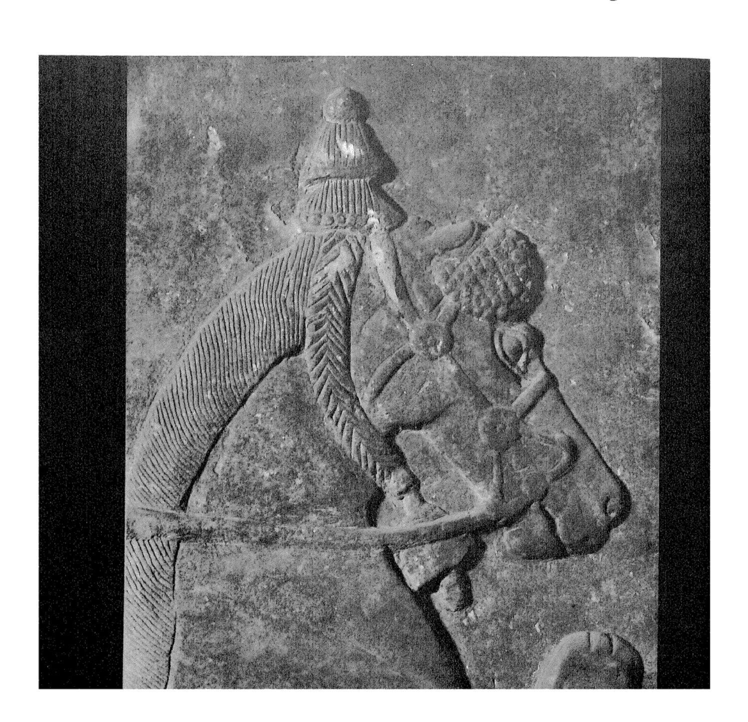
ولقد شاع استعمال الآلات المنغمة من مصافر ومزامير وكنارات وقيثارات وعيدان ، انتشرت انتشارا واسعا في حضارة ما بين النهرين .



٥٦١ رسم جداري يبين رجلا يمسك بالبوق في يده . مارى .

٥٦٢ ٥٦٣ تمثال صغير « تراكوتا » لسيدة تمسك بدف كبير . اوائل الالف الثانية ق . م . أور
« بإذن من المتحف البريطاني »

٥٦٤ صنوج صغيرة على شكل قمع معلقة في رقبة جواد من البرونز .
القرن التاسع – الثامن ق . م . نمرود .



وثمة أنواع ثلاثة من آلات النفخ المصنوعة من الأنابيب ، وهي المصفار والبوق والنفير. ويذهب زاكس الى أن السومريين كانوا يستخدمون بعض أوان فخارية للصفير. والراجح أن المصفار لم يكن له وجود في بلاد ما بين النهرين قبل سنة ٢٢٠٠ ق . م ، أي بعد ظهوره بمصر في الأسرة الرابعة بعهد طويل . فهناك نقش على أحد أختام الملك « جوديا » السومري يذكر أن « أنلوليم » الراعي كان يشترك في طقوس الإله ننجرسو ويعزف على المصفار ليدخل السرور على بلاد « اينينو » . وثمة نقش آخر على خاتم سومري بمتحف اللوفر يصور راعيا – لعله انلوليم – وهو يعزف على المصفار الرأسي الطويل وقد التفت حوله كلابه . غير أن السومريين لم يعرفوا المصفار الجانبي الفرعوني الذي اشتق منه المصفار الأوركسترالي الحديث . ولا يزال المصفار الرأسي يستعمل في العراق في الوقت الحاضر دون أن يطرأ عليه تغيير أو تحوير يذكر .

وتظهر الفلوت الرأسية الطويلة (لوحة ٥٦٥) في إحدى التصويرات النادرة لهذا النوع من الآلات في غرب آسيا ، وإن كان هذا النوع من الفلوت الرأسية كثير الظهور في الرسوم الجدارية المصرية للدولتين القديمة والوسطى .

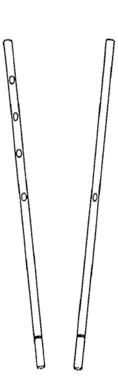
وقد استخدمت المزامير المزدوجة [التي اشتق منها فيما بعد الأولوس اليوناني] في بلاد ما بين النهرين خلال الألف الثالث ق . م .

وكانت المزامير المزدوجة في العالم القديم بكل أنواعها سواء الطويلة منها أو القصيرة ، المتوازية وغير المتوازية ، المستقيمة وغير المستقيمة أو المنتهية ببوق في طرفها ، كلها آلات ذات ريشة . وهذا يعني أنه مهما كانت المادة التي صنعت منها الأنابيب سواء القصب أو الغاب البامبو أو المعدن أو الخشب أو العاج أو العظم ، فإن الصوت يصدر عنها من خلال رقائق من البوص تسمى « الريشة » يهزّها العازف بأنفاسه . ودرجة الصوت الصادر عن الأنبوبة الأسطوانية للمزمار أكثر خفوتا من ذلك الذي يصدر عن الأنابيب المخروطية القطاع المساوية لها في الطول . والفرق بين صوت المزمار المفرد الريشة والمزدوج الريشة غالبا ما يؤخذ خطأ على أنه تمييز بين نوعي الآلة ونوع الصوت ، فيقال عن الأول أنه كلارينيت وعن الثاني أنه « أوبوا » ، غير أن الفرق في الواقع هو في درجة صوت آلة الكلارينيت ، إذ أن الصوت الأساسي للآلة ذات الريشة يعتمد على حجم التجويف (شكل القطر) وليس على الريشة المفردة أو الريشة المزدوجة .

وقد استخدم أهل ما بين النهرين المزمار المزدوج ذا الأنبوبتين المتصلتين على غرار المزامير الشائعة في البلاد القديمة بحوض البحر المتوسط ومنطقة جنوب غربي آسيا ، وعن هذه انبثقت الأوبوا الحديثة بريشتها المزمارية المزدوجة . أما الأرغول المصري القديم بريشته الوحيدة فقد انبثقت عنه الكلارينيت الحديثة .

وثمة مزمار مزدوج مصنوع من الفضة محفوظ بمتحف جامعة فيلادلفيا ، كشف عنه بمقبرة « أور» التي يرجع تاريخها الى عام ٢٥٠٠ ق . م ، وبكل أنبوبة منه أربعة ثقوب ، وهذا يعني أن المزمار المزدوج قد ظهر في بلاد ما بين النهرين قبل أن يظهر في مصر بحوالي ١٣٠٠ عام في عصر الدولة القديمة .

ولم تبق لنا تصويرات كثيرة للمزامير المزدوجة من بلاد ما بين النهرين قبل العصر المتأغرق بعكس الكنارات والقيثارات .



٥٦٥ فلوت رأسية طويلة. نقش على خاتم اسطواني من العصر الأكدي

ومن آلات النفخ الهوائية «القرن» الذي استعمل في نحو ٢٤٠٠ ق. م، فقد عثر في مدينة ماري على تمثال من الحجر لرجلين متجاورين وبيد كل منهما قرن.

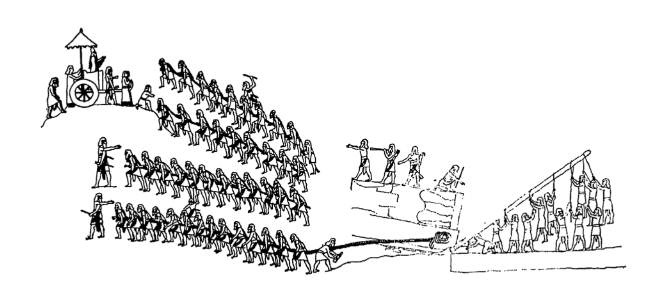
وتدلنا النقوش الأشورية التي تصور جنودا ينفخون في النفير، أن هذه الآلة ترجع الى العصر الأشوري. ومنها نوعان: نوع ذو أنبوبة مستقيمة، وآخر أنبوبته منحنية. غير أنا لم نعثر في حفائر تلك البلاد على أي من النوعين. ويحتفظ المتحف البريطاني بمحارة من العصر الأشوري يرى «جالبان» أنها كانت تستخدم نفيرا بالنفخ في طرفها.

ومن النقوش المبكرة لمشاهدة آلات الطقوس ما يحمل صور الأبواق، ومنها ذلك النقش البارز الذي يصور بوقا قصيرا غليظا ينفخ فيه عازف بمصاحبة مجموعة من الطبول الكبيرة. ويرجع هذا النقش المحفوظ بالمتحف البريطاني الى عام ١٢٥٠ ق. م، وقد صنعت هذه الأبواق من معادن مختلفة وبعضها مغلفة بالذهب. وتذكر الوثائق أن من بين الهدايا التي قدمها الملك «توشراتا» الى أمنحتب الرابع ملك مصر حوالي عام ١٤٠٠ ق. م أربعين بوقا مغشاة بالذهب، وبعضها موشى بالأحجار الكريمة، منها سبعة عشر بوقا مصنوعة من قرون الثيران.

وتظهر آلات النفير في النقوش البارزة الأشورية في حالة رثة يصعب معها تمييز تفصيلاتها.

وفي منظر نقل تمثال الثور المجنح (لوحة ٥٦٦) نلمس الجهد الشاق لعدد كبير من الرجال وهم يسحبون التمثال الضخم المثبت فوق زلاقة. وقد ضبط توقيت سحب الزلاقة مع إشارات من عازفي النفير الواقفين أعلى التمثال. ولا بد أنها كانت نفخة متعبة بالنسبة لعازفي النفير كما كانت سحبة متعبة بالنسبة للعمال لأن النقوش تبين رجلين ينفخ أحدهما نفيره بينما يمسك الآخر بآلته منتظرا دوره كي يبدأ عندما ينتهي العازف الأول.

* * *



٥٦٦ مشهد نقل الثور. رسم متخيل « بإذن من المتحف البريطاني »

أما الآلات الوترية فكانت تضم العود والكنارة والقيثارة .

وتمتاز العيدان الأولى المصورة في النقوش التي ترجع الى العصر الأكدي (٢٣٥٠ – ٢١٥٠ ق . م) بصغر صندوقها وطول رقبتها . ويرجّح زاكس أنها مشتقة من القوس الموسيقي السومري ، وأن الأشوريين سبقوا المصريين الى ابتداع العود ، غير أن الكثرة من علماء الآثار يؤكدون أن ثمة عيدانا في الدولة المصرية القديمة المعاصرة للسومريين ، وأن هناك عيدانا أخرى عرفت في عهود سابقة على العصر السومري .

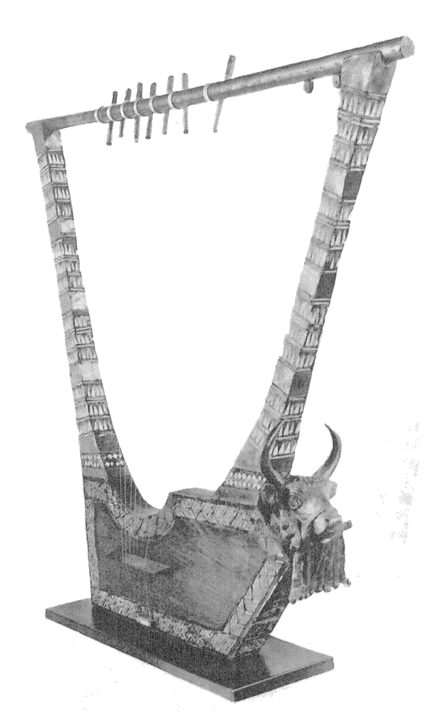
وكانت الكنارة السومرية تتكون من صندوق صوتي ذي إطار غير منتظم الأضلاع ضلعه الرأسي البعيد أطول من الرأسي القريب من العازف ، وعدد أوتارها ما بين ثمانية وأحد عشر وترا ، تلف أطرافها وتعقد على قطع خشبية صغيرة تثبّت في القضيب العلوي المائل الذي ثبتت فيه الأوتار ، يمسّها العازف بأصابعه دون استخدام ريشة لذلك .

وقد عثر على الكنارات الثلاثة الثمينة بالمتحف البريطاني ومتحف جامعة فيلادلفيا (لوحة ٥٦٧) ومتحف بغداد (لوحة ٥٦٨) بين حفائر المقبرة الملكية بأور ، وأطوالها على التوالي مائة وستة سنتيمترات ، ومائة وستة عشر سنتيمترا ، ومائة وعشرون سنتيمترا ، تُحمل رأسية الوضعة حتى ولو حملها العازف بين ذراعيه (لوحة ٥٦٩) .



٥٦٧ كنارة سومرية من الخشب وجدت في المقابر الملكية بأور
«بإذن من متحف الجامعة بفيلادلفيا»

٥٦٨ جنك مزخرفة وفي مقدمة صندوقها الصوتي رأس ثور من الذهب . وجدت في المقبرة الملكية في أور وترجع الى عام ٢٥٠٠ ق . م . « باذن من متحف العراق ببغداد »



ولم تكن الكنارات السومرية متماثلة شكلا ، فكانت ذراعها القصيرة الى ناحية العازف على حين تبتعد ذراعها الطويلة عن متناوله ، وهذا ما يشير الى أن أطول الأوتاركان أبعدها عن العازف ، أي أن اتجاه الكنارة كان الى الخارج ، يؤكد ذلك نقش لحلية على هيئة رأس ثوريتجه من جسم الكنارة الى الخارج .

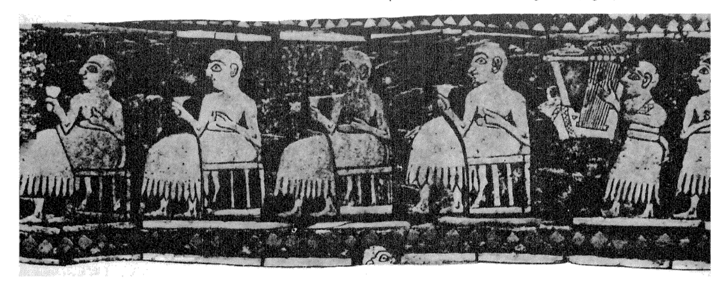
وكان هناك نوعان من القيثارة : القيثارة المنحنية التي تتشكل من قوس يشبه نصف الدائرة يصل بين طرفيه ضلع مستقيم ، والقيثارة المثلثة المكونة من ثلاثة أضلاع : الضلعان الرئيسان يحلان محل القوس المنحني .

ويضمان بينهما زاوية عند استدارة القوس ، ثم الضلع الثالث الرأسي الذي يصل بين طرفي الضلعين الرئيسين ، وتثبت الأوتار في كلا النوعين رأسية أو أفقية ، ويُعزف عليها بمسّها بالأصابع أو بريشة الغمز. ويبدو أن ريشة الغمز كانت تستعمل مع الأوتار الأفقية لسهولة تحريكها باليد من أعلى الى أسفل أو من أسفل الى أعلى ، على حين أن الأوتار الرأسية كانت تمس بالأصابع التي يسهل تحريكها معها .

والمعروف أن القيثارة المنحنية قد ظهرت قبل القيثارة المثلثة ، وكانت ذات أوتار رأسية اشتقت صورتها من القوس الموسيقية القديمة ، واتخذت الوضعة نفسها عند العزف ، ثم اختفت القيثارة المنحنية بعد العصر السومري وظهرت مكانها القيثارة المثلثة بعد عام ٢٠٠٠ ق . م .

وثمة نقشان للقيثارة المنحنية الرأسية الأوتار : أحدهما على لوحة حجرية من عهد « خفاجي » حوالي عام ٢٧٠٠ ق . م محفوظة بمعهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاجو (لوحة ٥٧٠) ، والآخر على خاتم من عصر « أور » حوالي عام ٢٥٠٠ ق . م محفوظ بمتحف جامعة فيلادلفيا ، كما بقي نقشان للقيثارة المنحنية الأفقية الأوتار : أولهما على إناء زهور من بسمايا ويرجع الى عام ٣٠٠٠ ق . م ويصور آلتين معا ، وثانيهما على لوحة جصية من « أشنوناك » أو « أشنونا » يرجع الى عام ٢٠٠٠ ق . م (لوحة ٥٧١) وهما محفوظان بمتحف اللوفر. وقد عثر على قيثارة منحنية أفقية الأوتار مطعمة بالأصداف من عهد « أور » ، غير أنها وجدت على حال بالية وما تزال محفوظة بالمتحف البريطاني . كما يحتفظ متحف اللوفر بلوحة من الفخار من حقبة « لارسا » وجدت بتل أسمر « أشنوناك » نحت عليها موسيقي يعزف القيثارة ذات القوس الرأسية ، ويبدو العازف جالسا وقد أمسك بجسم القيثارة بينما تزايد طول الأوتار – وعددها سبعة – الى الخارج بعيدا عن العازف (لوحة ٥٧٢) .

٥٦٩ جزء من لواء أور يمثل عازف كنارة . حوالي ٢٦٠٠ ق . م . سومر « بإذن من المتحف البريطاني »



وهناك نحت بارز يصور نموذجا متأخرا للقيثارة القديمة الأفقية المنحنية التي لا يختلف شكلها كثيرا عن قيثارة « بسمايا » إلا في انحناءة العنق . وفي متحف اللوفر لوحة أخرى من الفخار من آثار تلك المنطقة ترجع الى العصر نفسه ، تصور قيثارة أحدث ، لها جسم أطول ، وانتصبت في نهايتها عصا في زاوية قائمة تحدد فراغا يتسع لعدد أكبر من الأوتار. هذا الى أن جسم القيثارة يبدو خيرا من غيره ، وهذا هو النموذج الشائع للقيثارة الأفقية ذات الزاوية . (لوحة ٥٧٣) .

وبالمتحف البريطاني نقش بارز يصور سبعة موسيقيين يعزفون على قيثارات في حفل ترحيب بلاط « عيلام » بالجيش الأشوري الفاتح عام ٦٥٠ ق . م ، ويرى زاكس أن مسّ كل عازف لوترين مختلفين من الأوتار التي يمسها الآخرون لم يأت عفوًا في رسم يتميز بالواقعية ، ويعتقد أن اختيار الأوتار الخامس والثامن والعاشر والخامس عشر والثامن عشر للعزف قد جاء نتيجة لضبطها وفق السلم الموسيقي الخماسي الأنغام . (لوحة ٥٧٤) .

* * *

ويذهب بعض علماء الموسيقى ، وخاصة كورت زاكس وجالبان ، الى أنه كانت ثمة تدوينات موسيقية سومرية وذلك بعد اكتشاف لوحة أشورية صغيرة مخروطية الشكل تحتوي على ثلاثة أعمدة من الرموز المختلفة يتضمن أولها نشيدا سومريا ، ويتضمن الثاني ترجمته الأشورية ، ويتضمن الثالث رموزا يرجح بعض العلماء أن تكون رموزا للحن الموسيقي لهذا النشيد ، غير أن ما ذهبوا اليه ليس له ما يدعمه من دراسة تفصيلية للرموز وتحديد طبيعتها . لذا فقد تعذر الجزم حتى اليوم بوجود رموز للتدوين الموسيقي في بلاد ما بين النهرين .
وقد اختفت الكنارة السومرية بعد انتهاء العصر السومري ، وظهرت كنارات جديدة في بلاد ما بين النهرين يرجح زاكس أنها وفدت إليها من سوريا .

وتبدو أوتار الكنارة السومرية منبثقة مباشرة من جسم الثور ، ولعل المقصود هو أن صوت رمز الإله يصدر عن أحشائه . وتثبت الأوتار بين الصندوق والعصا إما متوازية أو على شكل المروحة في هيئة متماثلة . وتبدو هذه الطريقة لتثبيت الأوتار في تصاوير عهد أسرة أور الثالثة وأسرة ماري الثالثة ، غير أن المثال الوحيد المعروف الذي كان يمكن أن يعيننا على معرفة نوع الكنارة المستعملة وحجمها في الطقوس الدينية في منتصف الألف الثالث ق . م . ليس مع الأسف إلا جزءا ضئيلا متبقيا من الأصل .

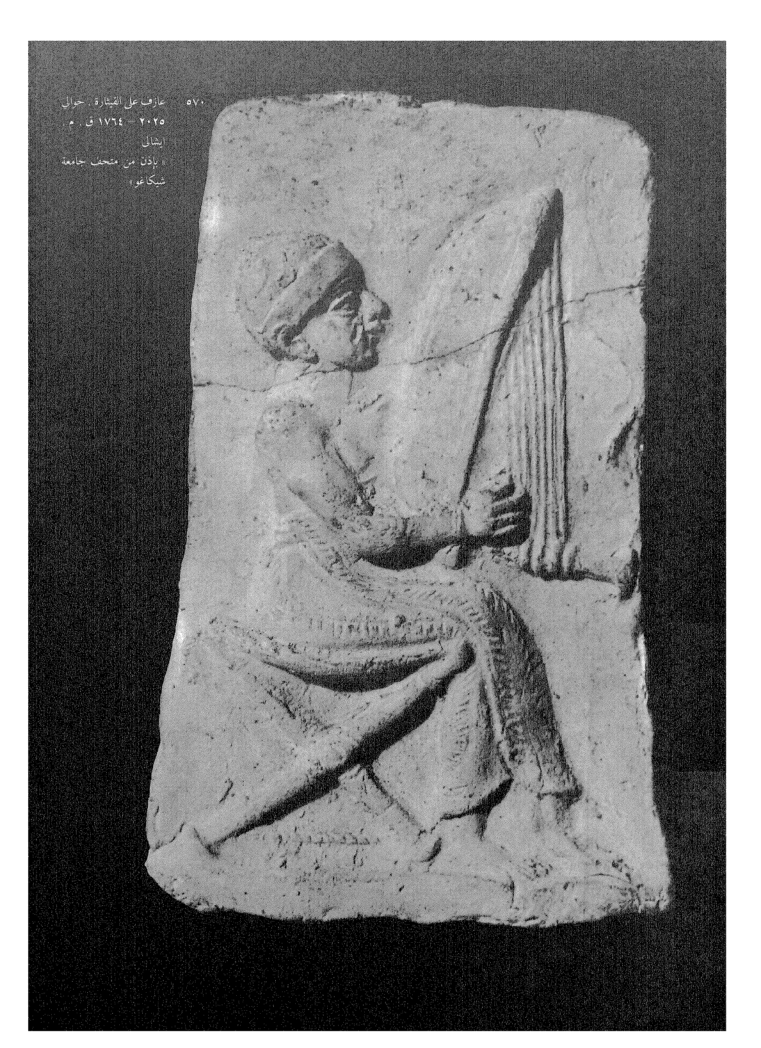
ومن بين جميع أنواع الكنارات التي عرفت خلال الأسر الملكية السومرية الأولى نجد أن ذوات الأحد عشر وترا هي التي كانت تستعمل في الموسيقى غير الدينية ، يعزف عليها أحد الموسيقيين المصورين على واجهة « السلام » في لواء أور ، بينما الصورة الثانية لمغنية مصففة الشعر مرتدية نفس ثياب أورنانشي . ومما يلفت النظر أن هذا المشهد الذي يعد من أقدم التصويرات لمناظر الموسيقى في الولائم الرسمية قد تكرر مرارا أثناء الأربعة آلاف سنة التالية .

وخلال مجتمعات العصر البرونزي ساد غناء الأساطير التقليدية للآلهة والأبطال ، والملاحم وقصائد المدح والأنساب والأمثال ، تصاحبه خلفية من العزف على الآلات الوترية . ولم تبق من بين التسع كنارات التي وجدت بمقبرة پو– أبي (شوباد) في أور سوى اثنتين يمكن التعرف أن لكليها أحد عشر وترا .

ومع أن الهيكل الخشبي الأساسي للكنارة الفضية (لوحة ٥٧٥) قد بلي الا أن غلافها الفضي وتطعيمها الزخرفي قد بقيا فوق مقدمتها ورأس الثور ، وكذلك الأغلفة الفضية للعصي أو الروافع التي يمكن تغيير شد الوتر وضبط الآلة بواسطتها ، ولم تستخدم العصي – في الطريقة الأكثر بدائية والأقدم – لشد الأوتار وضبطها ، فكان يلف حول العصا شريط ضيق من القماش أو الجلد حتى يبلغ سمكا مناسبا لكي يتيسر مسك الوتر بقوة عند القاعدة وحفظه مشدودا . أما طريقة الرافعة فكانت أسهل استخداما وأكثر دقة حيث يثبّت الوتر في عصا . وتحتوي جميع الأغلفة الفضية على ثقوب صغيرة كي تتخللها الأوتار ، ويلف الوتر حول القنطرة بحيث يترتب على جذب العصا شد الوتر أو ارخائه . وفي الكنارة المصورة على لواء أور ، نجد أن الأوتار مثبتة ومعقودة عند الطرف الأسفل للكنارة فوق قنطرة مائلة مثل أوتار الجيتار الحديثة . ولم تبق لنا قنطرة الكنارة الفضية غير أن مكانها بقي ظاهرا فوق الصندوق الصوتي الرنان .

وثمة نقش بارز من عهد أسرة أكد في لجش بمتحف اللوفر نشهد فيه كنارة ذات رأس ثور في مقدمة الصندوق وثورا كاملا واقفا عليها ، وتثبت أوتارها الإحدى عشر من الجهة السفلى للصندوق ، وهي شبيهة بالكنارة المحفوظة في المتحف البريطاني والتي ينتصب على مقدمتها تيس (لوحة ٥٧٦) .

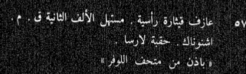
وهناك كنارة أخرى أصغر حجما وجدت في دهليز مدخل مقبرة الملكة پو– آبي بأور ولكن لم يبق منها إلا طرف الصندوق الصوتي المطعّم باللازورد والحجر الجيري الأحمر والأصداف ، والمقدمة المشتملة على الحيوانات والنسر ذي رأس الأسد ايم دوجود والبطل جلجامش ورأس الثور الرائعة من الذهب واللازورد . والراجح أن الصندوق الصوتي كان خشبيا ومطليا باللون الأسود غير أنه قد أعيد تركيبه بطريقة خاطئة إذ لم يفطن مكتشفهما أنه بصدد آلتين : قيثارة (لوحة ٥٧٧) وكنارة (لوحة ٥٧٨) ، فتصورهما أجزاء لآلة واحدة (لوحة ٥٧٩) .



٥٧٠ عازف على القيثارة ، حوالي ٢٠٢٥ – ١٧٦٤ ق . م .
ايشالي
« بإذن من متحف جامعة شيكاغو »

٥٧١ عازف على القيثارة الأفقية . مستهل
الألف الثانية ق . م . من الفخار
تل أسمر
« باذن من متحف اللوفر »

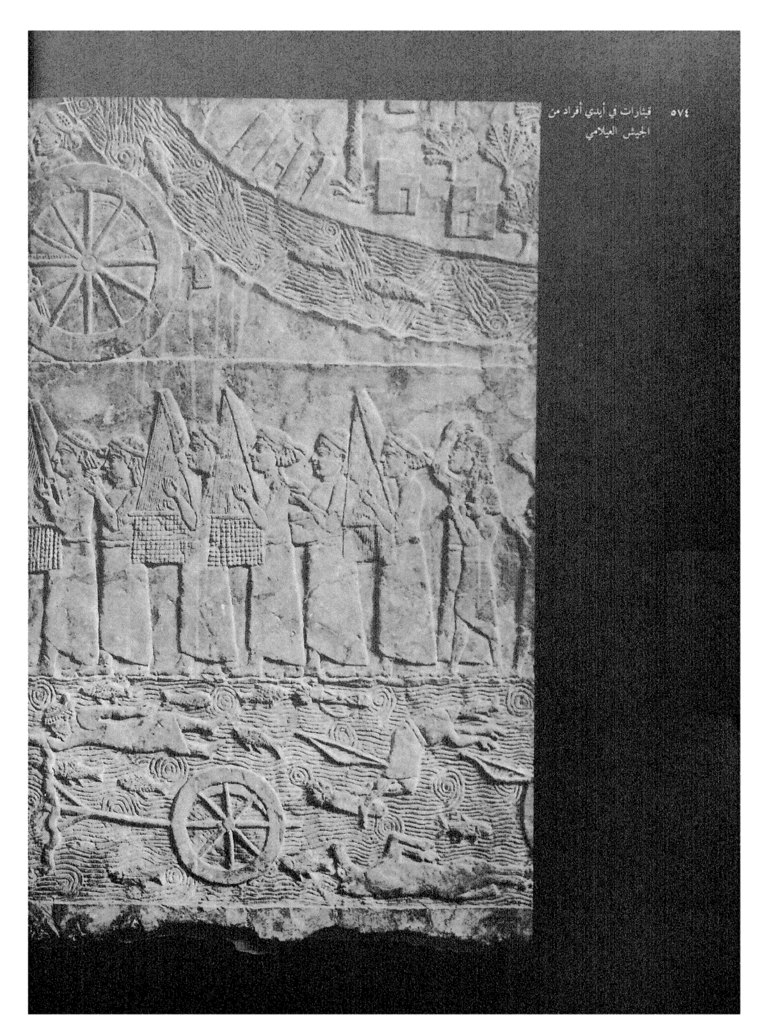



٥٧٢ عازف قيثارة رأسية . مستهل الألف الثانية ق . م .
اشنوناك . حقبة لارسا .
« باذن من متحف اللوفر »

٥٧٣ موسيقى يعزف على القيثارة الأفقية ذات الزاوية .
الألف الثانية ق . م . اشنوناك
« باذن من متحف اللوفر »







٥٧٤ قيثارات في أيدي أفراد من الجيش العيلامي



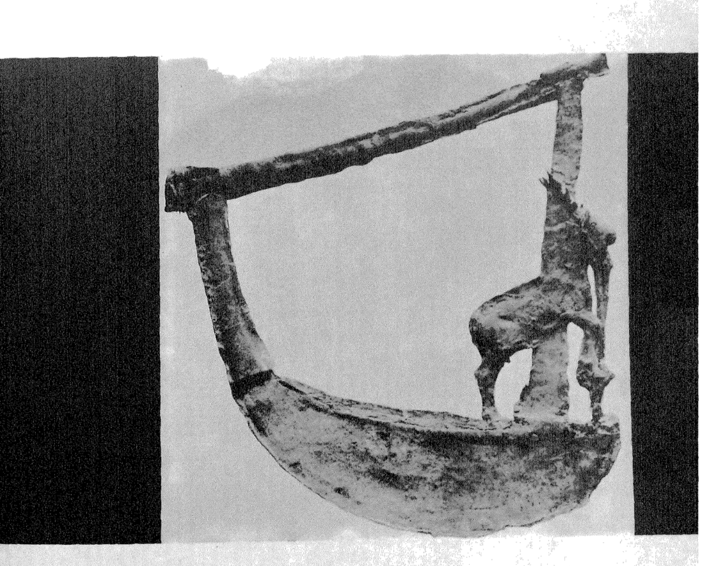
٥٧٥ كنارة فضية
« باذن من المتحف البريطاني »

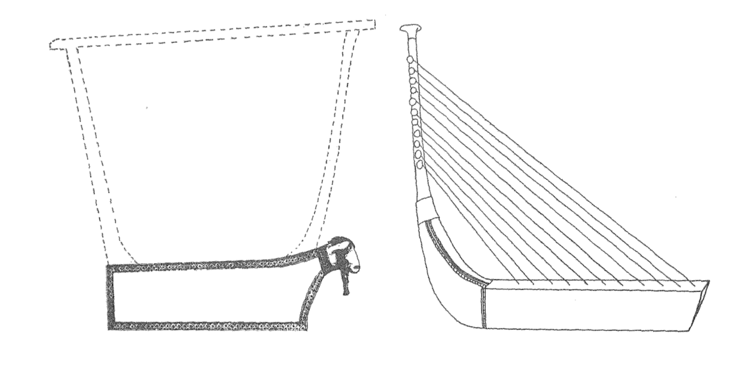
٥٧٧ قيثارة وجدت بمقابر أور الملكية
« باذن من المتحف البريطاني »

٥٧٦ كنارة سومرية يقف على صندوقها تيس
« باذن من المتحف البريطاني »

٥٧٨ كنارة وجدت بمقابر أور الملكية
« باذن من المتحف البريطاني »

٥٧٩ قيثارة وكنارة ركبتا سويا بطريقة خاطئة وكأنهما آله واحدة .
« باذن من المتحف البريطاني »





والكنارات التي تم العثور عليها بغرف الدفن في أور مصنوعة من الخشب (لوحة ٥٨٠) ، وكلها مغلفة أو محلاة بالذهب أو الفضة وقد جمّلت بأحجار شبه ثمينة ، وهي نفس المواد التي وردت ضمن نشيد سومري مُلْغز يروي لنا كيف هبطت إنّانا الى العالم السفلي :

« يا والد نانا لا تدع ابنتك تموت في العالم السفلي ، لا تدع معدنك النفيس يكسوه التراب في العالم السفلي .
ولا تدع لازوردك الجميل يقع تحت ضربات إزميل البنّاء
لا تدع مالك من خشب البقس النادر يقع تحت رحمة عُدّة النجار
لا تدع إنّانا الفتية تنتهي الى الموت في العالم السفلي »

ولعل هذه الكلمات كانت تشير الى الكنارة نفسها ، تلك الآلة التي كانت تصاحب ترتيل هذه القصص .

وقد انعدمت المصادر عن موسيقى الكنارة في سومر وبابل . ومن المحتمل أن أوتار الآلات كانت تصنع من أمعاء الحيوان . كذلك نعرف أنها كانت متفاوتة السمك ، حيث لم تكن تتفاوت كثيرا في الطول . وكانت تُغمز بالأنامل لا بريشة الغمز ، شأنها في ذلك شأن الكنارات الأحدث منها . غير أنا لا ندري ما إذا كانت تغمز بيد بينا يوقف اهتزاز الأوتار باليد الأخرى على غرار أصول الأداء بعد ذلك العصر . والكنّارات الكبيرة هي ما نطلق عليه دون حرج « الليرا الباص » ، وثمة نموذج لكنارة فضية صنعت بمعمل أبحاث المتحف البريطاني يصدر عنها صوت سخي يشبه صوت التشيللو .

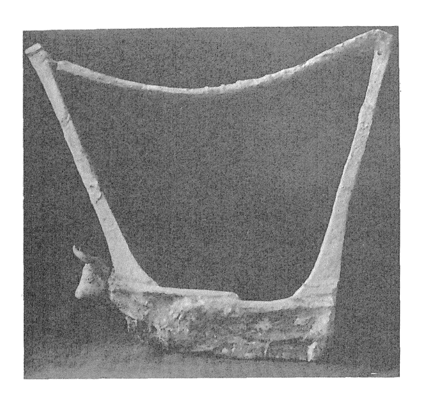
ولقد عرفت القيثارة في مقابر « أور » ، ومنها نماذج أنيقة للقيثارة المنقوشة ، وهي في أبسط صورها تطور للقوس الموسيقي ذي الصندوق الرنان . والراجح أن القيثارة المقوسة لم تكن لها نفس الوظائف التي كانت للكنارة الكبيرة المزينة بصورة الثور .

وثمة عدد كبير من تصاوير عازفي القيثارة من العصر البابلي القديم بقيت لنا في التماثيل واللوحات الفخارية . ولم تكن هذه منجزات فردية قام بها بعض الحرفيين المشهورين ، وانما كانت إنتاجاً كمّيا غمر الأسواق من صب القوالب ، وظهرت منذ عهد الأسرة الثالثة في أور وما بعدها (حوالي ٢٠٠٠ ق . م .) ، بعضها يعلق مستنداً إلى الحائط ، والبعض الآخر ينصب كالتمثال ، والأرجح أن جماهير الناس قد أقبلوا على شراء هذه النماذج إقبالاً شديداً ، وربما اقتنوها في منازلهم أو استخدموها في طقوس المقاصير الصغيرة أو كنذور في المعابد الكبيرة ، إذ أن النظم الدينية البابلية كانت أكثر تعقيداً من نظائرها السومرية .

والراجح بصفة عامة أن الموسيقيين الذين نقشت صورهم كانوا يعملون بصفة رسمية في احتفالات العقيدة الدينية ، ولو أن إلمامنا قليل بطبيعة هذه الاحتفالات إلا أنه من المحتمل أن بعضاً من هذه الآلات الظاهرة في اللوحات الفخارية كانت على الأقل ذات صلة بالاحتفالات الدينية ، فقد اختفت كنارات عهد سومر القديمة وظهرت بدلاً منها قيثارات رأسية وأخرى ذات زاوية ، وقيثارات أفقية تغمز بالريشة(١) مع طبول

---

(١) يرجح بعض المؤرخين أن الأداة التي كان يستخدمها العازف هي عصا وليست ريشة لأنها بدت في بعض المنحوتات طويلة ، ويمسك بها العازف بشكل يتركها لينة متأرجحة .



٥٨٠ كنارة سومرية وجدت بمقابر أور
« بإذن من المتحف البريطاني »

وعيدان . ونحن نجهل التجارب الصوتية التي سبقت تطور القيثارة الرأسية ، أو المطالب الموسيقية التي أعانت على ابتكارها . فهناك تصوير من « أشنونا » فوق لوحة فخارية بقيت سليمة من عصر « لارسا » محفوظة الآن بمتحف اللوفر لقيثارة كبيرة ذات ستة أوتار ، ويغطي صندوقها غلاف لعله من الجلد طوي عليه بعمق ثلاث سنتيمترات . والمعتقد أن القيثارة الرأسية ذات الزاوية كانت الآلة المفضلة في بداية الألف الثانية قبل الميلاد .

وكانت الآلة الوترية الشائعة الاستعمال عند الأشوريين هي « القيثارة » الأفقية ذات الزاوية ، والتي كانت أوتارها تغمز بالريشة .[1]

ومن المعروف أن أي آلة وترية تُغمز بالريشة تصدر صوتاً أكثر تألقاً وحيوَية من الآلات التي تغمز بالأنامل . ويرى البعض أن هناك تناسباً طردياً بين الرنين القوي للقيثارة التي تغمز بالريشة وبين طابع التحدي والتوسع للملكيات الأشورية اللاحقة . وتمتاز القيثارات الأفقية الأنيقة بصناديقها الطويلة النحيلة وحوامل الأوتار المنحوتة على شكل ذراع تنتهي بيد محفورة ، والأوتار الثمانية أو التسعة الملفوفة حول الذراع . وتتدلى نهاياتها أسفل الصندوق الصوتي . وكان العازف يعلق الآلة في رقبته بواسطة حمالة ، ويؤدي العازف لحنه عليها بتمرير الريشة في الكف اليمنى على الأوتار مع وقف الرنين بالكف اليسرى .

---

(١) أو العصا التي يمسك بها العازف باسترخاء على وفق رأي بعض المؤرخين

وكانت الأنغام الموسيقية تؤدى – أثناء التضحية بالحيوانات وأثناء أداء طقوس القرابين – بواسطة أزواج من القيثارات الأفقية . ونجد فوق البوابة البرونزية في « تل بلوات » ضمن مناظر حملات شلمنصر الثالث موسيقيين أحدهما ملتح وزميله حليق يؤديان لحناً ، بينا تساق الحيوانات إلى المذبح .

وتختلف القيثارة الرأسية عن تلك القيثارة المنقوشة على لوحات الألف الثانية قبل الميلاد من ناحية الحجم ، فهي أكبر حجماً ، وتتميز بصندوق يميل بزاوية أكبر عن الذراع الحامل للأوتار ، وتحتوي على عدد أكبر منها قد تبلغ ثمانية عشر وتراً ، وان كنا في اللوحة (لوحة ٥٧٠) نرى أربعة عشر وتراً فقط ، وعدداً قليلاً آخر غير ظاهر في الصورة ربما أخفاه جسم العازف ، وتسهل رؤية ثقوب مرور الأصوات في الصندوق بوضوح ، كما أن غطاء الصندوق يلتف حوله شأنه شأن القيثارة الأقدم . ويثبّت فيه بواسطة مجموعة من الأزرار . أما وضع العزف فيكون بارتكاز الصندوق على الكتف اليسرى بينما يعتمد ذراع الأوتار على اليد اليمنى أو المعصم .

ولا نعلم شيئاً عن الموسيقى التي كان يعزفها الأشوريون على القيثارة الرأسية ، غير أنه يتضح لنا من النقوش أنها كانت تشتمل على مقام واحد ، ويصدر عن وتر القيثارة أنواع صوتية مختلفة تبعاً للنقطة التي يُغمز منها ، فيكون الصوت ثريّا محدداً قرب الصندوق الصوتي وضعيفاً موزعاً إذا بَعد عنه . ولا بد أن عازف القيثارة الأشوري كان يؤدي أنغامه بيده اليمنى المثبتة – بالقرب من الذراع الحامل للأوتار – ويغمزها عند أبعد نقطة من الصندوق الصوتي ، والراجح أنها كانت تختلف نوعاً وتقل عدداً عما يؤديه بيده اليسرى التي لم تكن حرة الحركة فوق جميع الأوتار فحسب بل وقادرة على غمز الأوتار قرب منتصفها . وأيا كان نوع الموسيقى فقد كانت مصوغة في نسيج پوليفوني شأن عزف المزمار المزدوج ، أي من عدة أصوات في آن واحد ، لا بالمعنى الأوروبي الضيق المقصود به الموسيقى الموزعة الأدوار .

إننا نجد الموسيقى الدنيوية في أي مجتمع أكثر تنوعًا وجاذبية من الموسيقى الدينية ، وليس بالمستغرب أن تظهر القيثارة الكبيرة الرأسية – ذات المدى الصوتي الأعظم والأشد تعبيراً – من الكنارات أو من القيثارة الأفقية – في المناسبات غير الدينية خلال مشاهد وسط الحدائق بين الأسود المستأنسة ، والتي نرى تفصيلاً منها في (لوحة ٥٠٦ ، ٥٨١ ا ، ب) . وفي عيد أشوربانيبال ومليكته في الحديقة الملكية (لوحة ٥١٤) نشهد طبلة طويلة يصدر عنها إيقاع يصاحب القيثارة حيث الجو الريفي بنخيله وظلال الكروم والهدوء الشامل يوشّيه تغريد الطيور التي تداعب النسيم ، غير أن أفكارنا وأذواقنا المعاصرة تنفر من رؤية رأس ملك عيلام المقطوعة معلقة فوق شجرة بعد أن هزمه أشور بانيبال .

وجميع الكنارات التي تظهر في النقوش البارزة الأشورية نراها تُمسَك أفقية وتُعزف بالريشة .

وتضم فرقة الموسيقى العيلامية سبعة عازفين على القيثارة الرأسية وعازفاً واحداً على القيثارة الأفقية ومجموعتين من عازفي المزامير المزدوجة المختلفة وعازف طبلة صغيرة وبعض الأفراد المصفّقين ولعلهم من الراقصين . وثمة تصوير لشخص هو الرابع من اليمين في الصف الخلفي (لوحة ٥٧٤) يقال أنه كان منطلقًا في



٥٨١ ا تفصيل من نقش جدارى بقصر
أشور بانيبال في نينوى

٥٨١ ب تفصيل من نقش جدارى بقصر
سناحريب يمثل ثلاث عازفين
على الكنارة.

ترديد أصوات دون كلمات تدعمها ضربات رقيقة من يده اليمنى فوق فمه لكي يكسبها نوعاً من الرعشة البطيئة التي تضفي عليها لوناً من الحزن ، وهو تفسير ملائم في مثل هذه المناسبة التي يتقدم فيها العيلاميون إلى الملك الأشوري خاضعين بعد تخريب بلادهم ، يطربونه ويغنون له ، وفي قلوبهم ما في قلوبهم من أسى مرير .

ولم يكن العود أقل شيوعاً وانتشاراً من الكنارة والقيثارة . ومع أن قاعدة إصدار الصوت من آلة العود قد عرفت منذ القدم إلا أن دليلاً مصوراً واحداً على وجودها لم نعثر عليه حتى العهد الأكدي في الجزء الأخير من الألف الثالثة ق . م . (لوحة ٥٨٢ ، ٥٨٣) . ويشتمل العود على عدد من الأوتار مشدودة على صندوق رنان مثل الكنارة ، ثم على عنق من فوقها . ويمكن عفق الأوتار بأصابع يد واحدة كي يصدر عنها مختلف

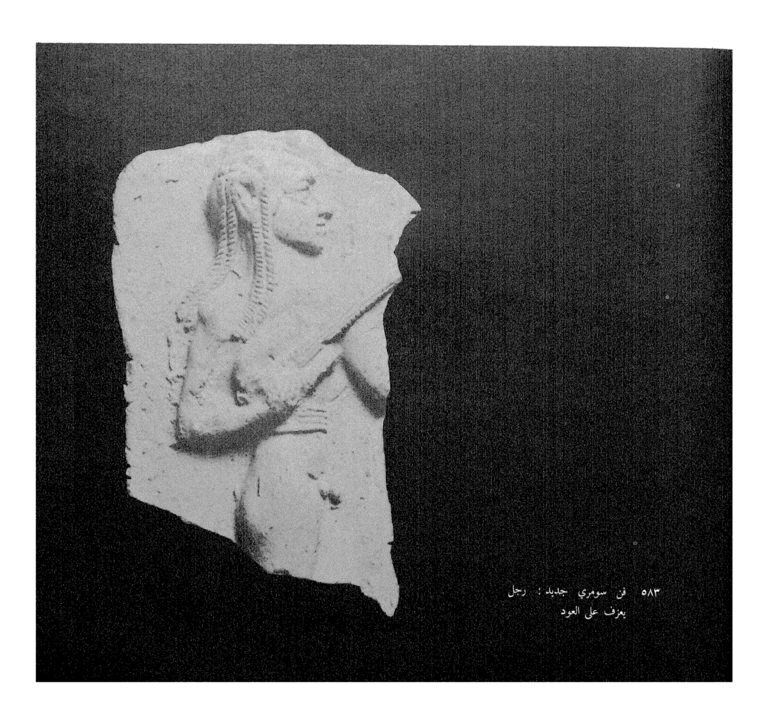


٥٨٢ عازف من زمن الملك الكاشي مليشيخو (حوالي ١١٩١ – ١١٧٧ ق. م). عن حجر حدود (كودورو)

« بإذن من متحف اللوفر »

الأنغام ، بينما تغمزها اليد الأخرى فوق الصندوق الصوتي . وتبدو عازفات القيثارة في تصاويرهن وقورات يغطين أجسادهن من العنق حتى القدم . أما عازفو العود فيبدون في بعض الأحيان عرايا ملتحين أو بتصفيفات شعر مجدولة بصحبة بعض الحيوانات .

ولم تكشف النقوش في حضارة ما بين النهرين عن الآلات الموسيقية فحسب ، وانما حظى الرقص وما صاحبه من ألعاب بنصيب وافر من التسجيل . ومن أطرف النقوش منظر مسجل على لوح من الحجر كشف عنه في خفاجي ، ويرقى زمنه إلى منتصف الألف الثالثة ق . م . ، ويعد أقدم مشهد معروف للمصارعة ، ويبين رجلين يتصارعان أو يتدربان على المصارعة على إيقاع طبل كبير تصاحبه صنوج .



٥٨٣ فن سومري جديد : رجل يعزف على العود

وثمة ما يشير إلى أنه كان هناك نشاط موسيقي غير ديني ورد في بعض النصوص من ذاك العهد . فمن بين الكميات الضخمة لرسائل المحفوظات الملكية بماري خطاب من شمش – أداد (١٨١٣ – ١٧٨١ ق . م) إلى ابنه يقترح إرسال بنات ياهدون – ليم إلى القصر في شوباط – إنليل كي يتعلمن الغناء . ولا ندري إذا كان ذلك من أجل استكمال ثقافة جديرة بسيدات كريمات المحتد أم من أجل تعلّم حرفة ضرورية لسيدات نبيلات يتأهبن للانخراط في سلك الكاهنات .

وفي خطاب آخر يأمر شمش أداد بقتل أعضاء قبيلة ويلانوم وينص على سبي نسائهم وكان من بينهن مغنيتان . وثمة خطابان آخران تضمّنا أن الموسيقى العسكرية التي سجلت صورها النقوش البارزة الأشورية بعد ألف عام من ذلك العصر كانت معروفة بصورة أو بأخرى .

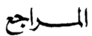
وإذا كنا – على الرغم من هذا – لا نعرف الكثير عن الموسيقى والغناء الشعبي خلال تلك العصور السحيقة ، فإننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الرقص ، مع أنه كان يحتل – فيما يظن – شطراً كبيراً من الحفلات الموسيقية ، وهذا ما توحي به النقوش العديدة التي اكتشفت ، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٣٠٠٠ ق . م ، والتي تصور مجموعات من النساء في زي راقصات ، وإن يكن من الصعب فهم الدلالات الحقيقية لهذه النقوش السومرية البدائية التي لم تبلغ ما بلغه النقش المصري من دقة وبراعة في تصوير التفاصيل وتحديد الحركات والأوضاع .

ولقد نشأت فئة من الموسيقيين المحترفين ، مغنين وعازفين ، أخذت منذ نشأتها تعمل على تطوير الآلات الموسيقية الشائعة وجعلها أقرب إلى الكمال وأيسر استعمالاً وأشد تأثيرًا . فظهر نوع متميز من الآلات الموسيقية خاص بالفنانين المحترفين ، ومغاير لما يستخدمه العامة في شعائر عبادتهم وحفلاتهم الخاصة .

المـــراجع

فهـــــــــرس

فهـــرس الاعـــلام



Barnett : Illustrations of Old Testament History ; The Trustees of the British Museum. 1966.

Barnett and Wiseman : Fifty Masterpieces of Ancient Eastern Art. The Trustees of the British Museum. 1969.

Byron : The Poetical Works of Lord Byron, **Sardanapalus.** John Murray Albemarle Street. London 1905.

Conteneau, G. : L'Egypte et la Mésopotamie, **L'Art et L'Homme.** René Huyghe. Larousse Vol. 2.

Durant, Will : The Story of Civilisation. Our Oriental Heritage. Simon and Schuster. New York 1954.

Frankfort, Henri : The Birth of Civilisation in the Near East. Williams and Norgate LTD 1951.

Hauser, Arnold : The Social History of Art from the Prehistoric Times to the Middle Ages. Vol I. Routledge and Kegan Paul. London 1962.

Mitchell, T. C. : Sumerian Art Illustrated by objects from Ur and Al Ubaid.

The Trustees of the British Museum. London 1959.

Moortgat, Anton : The Art of Ancient Mesopotamia. The Classical Art of the the Middle East. Phaidon. London and New York.

Parrot, André : Sumer, L'Univers des Formes, Gallimard, Paris 1960

Parrot, André : Assur, L'Univers des Formes. Gallimard, Paris 1961.

Parrot, André : Supplément, Sumer-Assur. L'Univers des Formes. Gallimard, Paris, 1969.

Rimmer, Joan : Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum. London 1961.

Sachs, C. : The History of Musical Instruments. J. M. Dent and Sons LTD London, 1942.

Sachs, C. : The Rise of Music in the Ancient World, East and West. W. W. Norton and Co Onc. N. Y. 1943.

Sollberger, Edmond : The Babylonian Legend of the Flood. The Trustees of the British Museum 1969.

Wilson, J. F. and Frankfort, Henri : Before Philosophy. Penguin Book, 1942.

Wiseman : Illustrations from Biblical Archaelogy. The Tyndale Press, London.

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Assyro-Babylonian Mythology Paul Hamelyn, London. 1968.

Trésors du Musée de Bagdad des Origines à l'Islam. Musée du Louvre 28 Janvier-28 Mars 1966.

دكتور سامي سعيد الأحمد : لماذا سقطت الامبراطورية الأشورية .
دليل المتحف العراقي – بغداد ١٩٦٦
الأزياء السومرية – مديرية الآثارالعامة بغداد ١٩٦٧
الأزياء البابلية – » » » » ١٩٦٨
دكتور وليد الجادر وضياء العزاوي : الملابس والحلي عند الأشوريين
وزارة الثقافة والإعلام العراقية ١٩٧٠

فهـــــــرس

فهرس المُدن

فهرس الاعلام

